T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ

ANA BİLİM DALI

Doktora Tezi

TİYATRODA GERÇEKÇİLİK SORUNU BAĞLAMINDA CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA GERÇEKÇİ DRAM YAPISI ÜZERİNE ELEŞTİREL BİR İNCELEME

Banu Çakmak Duman

2501080781

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Arzu KUNT

İSTANBUL, 2017

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DOKTORA
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı	:	**Banu ÇAKMAK DUMAN**	**Numarası**	:	**2502110074**
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı	:	**Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı**	**Danışmanı**	:	**Prof. Dr. Arzu KUNT**
Tez Savunma Tarihi	:	**14.03.2017**	**Saati**	:	**11:00**
Tez Başlığı	:	**" Tiyatroda Gerçekçilik Sorunu Bağlamında Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Gerçekçi Dram Yapısı Üzerine Eleştirel Bir İnceleme"**			

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **50. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. ARZU KUNT		KABUL
2- PROF. DR. ESİN GÖREN		KABUL
3- PROF. DR. İHSAN KEREM KARABOĞA		KABUL
4- PROF. DR. DİKMEN GÜRÜN		KABUL
5- YRD. DOÇ. DR. BURCU YASEMİN ŞEYBEN		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. MERİH TANGÜN		
2- YRD. DOÇ. DR. YAVUZ PEKMAN		

ÖZ

TİYATRODA GERÇEKÇİLİK SORUNU BAĞLAMINDA CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA GERÇEKÇİ DRAM YAPISI ÜZERİNE ELEŞTİREL BİR İNCELEME

Banu ÇAKMAK DUMAN

Aristoteles'in Poetika'sına dayanan batı tiyatrosunda, 20. Yüzyıla dek gerçekçi biçim hakim olmuştur. Stanislavski'nin sistemiyle birlikte oyunculukta da gerçekçilik yöntemi benimsenmiştir. Ancak gerçekçilik, içinde bazı paradokslar barındırır. Bu paradokslar nedeniyle 20. Yüzyılda batı tiyatrosu gerçekçi anlayışı yavaş yavaş terk etmiştir. Doğu tiyatrosunda ise gerçekçilik hiçbir zaman benimsenmemiştir. Buna karşın Tanzimat'tan Cumhuriyet'e çağdaş Türk tiyatrosunda, yüzyıllar boyu yaşamını sürdürmüş olan, soyut, geleneksel tiyatromuza zıt bir şekilde gerçekçilik, metin ve sahneleme düzeyinde, hakim tek anlayış olmuştur. Çünkü Tanzimat'la birlikte, batılılaşmanın bir gereği olarak, batı tiyatrosunun yalnızca gerçekçi yüzü model alınmıştır. Ayrıca ülkemizde, gerçekçi model üzerine inşa edilen tiyatro kurumları ve tiyatro eğitim politikalarında, yaklaşık iki yüzyıldır bir değişiklik olmamıştır. Şu halde tiyatromuz tek yönlü, değişime kapalıdır, sorunlu ve terk edilmiş gerçekçi anlayışın hakimiyeti altındadır. Bu sorun çözülmeli, tiyatromuzun her alanında bir çeşitlenmeye gidilmesi gerektiği görülmeli ve bu konuda gereken adımlar atılmalıdır.

ANAHTAR KELİMELER

Gerçekçilik, soyutlama, Aristocu dram, Stanislavski sistemi, repertuar politikaları, tiyatro eğitimi

ABSTRACT

A CRITICAL ANALYSIS OF THE REALIST DRAMA STRUCTURE OF TURKISH THEATRE DURING REPUBLICAN ERA IN THE CONTEXT OF REALISM IN THEATRE

Banu ÇAKMAK DUMAN

Western theatre based on Aristotle's Poetics has been dominated by realistic form until 20th century. Realism has been the form adopted also in acting through the method of Stanislavsky. However, realism contains some paradoxes. Because of these paradoxes, Western theatre abandons the realistic approach gradually in 20th century. Realism has never been embraced by Eastern theatre. Nevertheless, realism has been the only perspective for text and staging at contemporary Turkish theatre during the period between the Reforms and the Republic, as opposed to our abstract, traditional theatre which has been sustained for centuries. Therefore, as a result of becoming Westernized with the Reforms, only realistic approach of Western theatre has been taken as a model. Moreover, in our country there has been no change for about two centuries at theatre establishments and policy of theatre education which were founded on realistic model. Consequently, our theatre is one-track and closed to change, and under pressure of the abandoned and problematical perspective of realism. This problem has to be solved through the consideration of diversification in each and every aspect of our theatre and new steps should be taken in order to attain this goal.

KEYWORDS

Realism, abstraction, Aristotelian drama, method of Stanislavsky, policy of repertoire, education of theatre

ÖNSÖZ

Yaşam gerçeğinin bir benzerini metinde ya da sahnede görme koşulu, oyuncunun oynadığı rol olduğuna hem kendisinin hem seyircinin inanması gerekliliği başlangıçtan beri tiyatronun sözcük anlamıyla paralel olmuştur. Bu gerçeğe benzerlik düsturu, yönetmen, yazar, oyuncu tarafından sorgusuz kabul edilmiş gibidir. Üstelik bu düstur, seyircinin beklentisini de şekillendirmiştir, öyle ki seyirci sahnede gerçeğe benzerlik dışında bir yöneliş olmasını hayal bile edemez. Ne var ki gerçekçilik dışında soyut yönelişler de hem dünya hem de ülkemiz tiyatrosunda başlangıçtan beri olagelmiştir. Buna karşın neden icracı ve izleyicinin ortak beklentisini hep gerçekçilik belirler?

Başka anlayışlarla lisans eğitimi hayatım sırasındaki karşılaşmama dek, gerek izleyici gerek bu alanla ilgili çalışmalar yapan biri olarak, benim tiyatro algım ve seyir beklentim de bu yöndeydi. Ancak lisans eğitimim sırasında karşılaştığım geleneksel Türk tiyatrosu biçimleri, doğu tiyatrosu örnekleri, 20. Yüzyıldan bugüne batı tiyatrosunu şekillendiren avangart, epik, absürt, postmodern örnekler, çağdaş tiyatromuzdaki bu örneklere yakın girişimler bana çok daha cazip geldi ve tiyatro adına bildiğim birçok şeyi alt üst etti. Lisans eğitimim sırasında ve sonrasında araştırmalarım hep bu alanlara yönelik oldu. İzlediğim oyunlar arasında beğendiklerim ilginç bir şekilde bu türlere yakındı, eleştirdiğim birçok şey de sahnede gerçekçiliğin sağlanamamasına yönelik klişe oyunculuk, diyalog ve sahneleme biçimlerine ilişkindi. Bu noktadan itibaren gerçekçilik benim için tiyatromuza ilişkin bir soru ve sorun olmaya başladı.

Bu sorunun kaynağı çalışma hayatına başladıktan sonra yavaş yavaş aydınlandı. Lisans düzeyindeki tiyatro eğitimi, bir öğretim görevlisi olarak benden, hep bir matematik formülü gibi klasik dramatik yapılı oyun yazma, çözümleme ve bu oyunların talebi olan kapalı biçim sahneleme yöntemlerini öğretmemi bekliyordu. Öğrencilerimi gözlemlediğimde, geleneksel tiyatromuzdaki soyut tavrı anlamakta, açık biçimi kavramakta güçlük çektiklerini, çağdaş karşı gerçekçi yaklaşımlarla ancak son sınıfta tanışabildiklerini, pek çoğunun bunları uygulama fırsatı dahi

bulamadığını ama bu tür oyunları çok sevdiğini gördüm. Kapalı biçim, Aristocu, dramatik yapıda oyun yazma girişimlerinde en büyük sıkıntı, yaşayan diyaloglar örememekti. Keza Stanislavski tarzı psikolojik, gerçekçi oyunculuk yöntemiyle yapılan uygulamalarda, öğrenciler, duyguya ulaşmakta, rolü yaşamakta zorluk çekiyor, çoğunlukla klişe bedensel ifadelerle, yapay konuşma biçimleriyle durumu kotarmaya çalışıyorlardı, başka oyunculuk yöntemlerini yalnız teorik anlamda biliyorlardı. Son kertede gerçekçi yaklaşımı odağa alan üniversite düzeyindeki yazarlık ve oyunculuk eğitiminde yolunda gitmeyen bir şeyler vardı.

Bu çalışmaya önce gerçekçiliği kıran biçimlerdeki oyunları araştırmak üzere başladım. Ancak izlemelerdeki tartışmalar ve bu tartışmalardan sonra kendime yönelik yaptığım sorgulamalar, beni bu konuya iten, daha derin ve tiyatromuzun bütününü ilgilendiren kapsamlı bir sorunla yüzleşmemi sağladı. Yaptığım araştırmalar sonucunda kişisel olarak beni rahatsız eden ama daha önemlisi tiyatromuzdaki tek yönlülük, değişmezlik ve biçimsel karmaşada etkisi olan sorunun yazın, sahneleme, oyunculuk, kurumlar ve eğitim alanında tiyatromuzda hakim anlayışın gerçekçilik yönünde olduğunu keşfettim. Bu nedenle bu çalışmada gerçekçiliği bir sorun olarak alıp, tiyatromuz bağlamında eleştirel bir yöntemle irdeleme yoluna gittim.

Kişisel bir deneyimden yola çıkarak tiyatromuzun bütününü ilgilendiren kapsamlı bir çalışmaya giden bir araştırma yapmaya çalıştım. Bu araştırma sırasında tiyatro eğitimi ve tiyatro kurumsallaşması adına ülkemizde çok fazla çalışma yapılmadığını fark ettim. Bu nedenle bu çalışmanın önemli bir boşluğu doldurmasını ve tiyatromuzdaki sorunların çözümüne yönelik değişim, yenilik ve çeşitlenmeyi doğuracak bir farkındalık yaratmak konusunda ilk adım olmasını umut ediyorum.

Bu çalışmayı yürütmem sırasında bana sorun yaşatmayan, gerekli kolaylığı sağlayan Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi dekanı Prof. Ahmet Ş. İşler'e, dekan yardımcısı ve Sahne Sanatları Bölüm Başkanı Doç. Dr. Ayhan Helvacı'ya, kafam karıştığında benden sohbetini ve çalışmama olan ilgisini esirgemeyen Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü eski başkanı emekli

Prof. Dr. Nurhan Tekerek'e teşekkür ederim. Çalışmama ve bana sahip çıkan danışmanım Prof. Dr. Arzu Kunt'a, soruları, eleştirileri, desteğiyle bana hiç müdahale etmeden yolumu bulmamı sağlayarak bu çalışmanın baş mimarı olan Prof. Dr. Kerem Karaboğa'ya, güler yüzü, objektif fikirleri ve aşıladığı umutla her izlemede yolumu aydınlatan Prof. Dr. Esin Gören'e teşekkürü borç bilirim.

Doktora yaptığım süreçte iki yıl beni maddi olarak desteklemiş olan Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu (TÜBİTAK)'a ve TÜBİTAK BİDEB Yurt İçi Doktora Bursu Programı'na teşekkür ederim. Bu çalışmaya katkıda bulunan, görüşme yaptığım akademisyenlerin her birine, soruları ve sohbetleriyle bu çalışmanın ortaya çıkışı ve ilerleyişinde payı olan çok sevgili öğrencilerime, tabloları çizerken içinden çıkamadığım noktalarda yardımını esirgemeyen Erkan Altıntaş'a, bana tüm kitaplığını, daha önemlisi zihnini açan ve sürecin her anında yanımda olan arkadaşlarım Dr. Tülay Akgül ve eşi yazar Hasip Akgül'e, karamsarlığa kapıldığımda bana ışık yakan, bilim adamı titizliğiyle fikirler veren, röportajları tamamlamamda yardımcı olan arkadaşlarım Dr. Pelin E. Yorgancıoğlu ve Araş. Gör. Ayça Köklü'ye çok teşekkür ederim. Son olarak, çalışmanın ortaya çıkmasından son aşamasına kadar fikirleri, gerektiğinde benle girdiği çetin tartışmaları, yazdıklarımı satır satır okuması, eleştirmesi ve tüm izlemelerde yanımda olması nedeniyle eşim Utku Duman'a, bu yorucu süreçte bana katlanan ve benimle gurur duyan annem, babam ve ablama sonsuz teşekkürler…

Bursa, 2017

Banu ÇAKMAK DUMAN

İÇİNDEKİLER

ÖZ iii

ABSTRACT iv

ÖNSÖZ v

TABLO/GRAFİK/ ŞEKİL LİSTELERİ …… xii

1. Tablolar Listesi…… xii

2. Şekiller Listesi…… xiii

KISALTMALAR LİSTESİ…….. xiv

GİRİŞ……..1

BİRİNCİ BÖLÜM

TİYATRODA GERÇEKÇİLİK SORUNU

1. Batı Tiyatrosunda Klasik Dram Anlayışının Gerçekçi Kimliği…….. 10

1.1. Dram Sanatı Ve Dramatik Yapı ……. 10

1.2.Batı Sanatında Klasik Dram Anlayışının Gerçekçilik Bağlamında Evrimi ……. 18

1.3. Gerçekçi Sahneleme: Konstantin Stanislavski Ve "Sistem" Oyunculuğu…… 38

2. Dram Sanatında Gerçekliğin Temsiline Yönelik Açmazlar……. 62

2.1. Sahne Koşullarından Kaynaklanan Açmazlar…… 62

2.2. Gerçekçilik Kavramının Anlamına Yönelik Açmazlar …….. 66

2.3.Gerçekliğe Öykünme Ve Gerçekliği Temsil Etme Yaklaşımından Kaynaklanan Açmazlar……. 71

2.4. Gerçekliğin Çözülmesinden Kaynaklanan Açmazlar…….. 81

2.4.1. Postyapısalcılık ve Gerçekliğin Yapısökümü…… 81

2.4.2. Gerçeklik ve Özne Bir Kurgu Olursa: Karakterin Ölümü… 86

2.4.3. Büyük Anlatı Olarak Gerçeklik Anlatısının Çöküşü …….. 89

2.4.4.Gerçekçi Sanatın Minör Edebiyat ve Köksap Düşüncesiyle Parçalanması…… 91

2.4.5. Gerçekliğin Yerini Alan Simulakrlar ve Simulasyon ……... 96

Sanatta Temsil Krizi…….100

İKİNCİ BÖLÜM

TİYATRODA KLASİK GERÇEKÇİ DRAM ANLAYIŞININ SONU

1. Modern Tiyatroda Klasik Dramatik Yapının Kırılma Biçimleri ……104

1.1. Tarihsel Avangartlar: Yeni Bir Gerçeklik Arayışı…… 104

Avangart Akımlar……109

Birkaç Avangart Yönetmen……..115

1.2. Epik-Diyalektik Tiyatro: Asıl Gerçeklik Toplumsal Olandır... 127

1.3. Absürt Tiyatro: Var Olan Tek Gerçek Gerçeğin Olmayışıdır...141

2. Postmodern Çağda Klasik Dramatik Yapının Yıkılışı…….158

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KLASİK BATI TARZI BENZETMECİ GERÇEKÇİ DRAM ANLAYIŞI VE TÜRK TİYATROSU

1. Doğu Tiyatrosunda Gerçekçilik Karşıtı Göstermeci Anlayış Ve Soyutlama…… 193

2. Soyut Göstermeci Anlayıştan Özdeşleşmeye Dayalı Benzetmeci Yaklaşıma Uzanan Yolda Türk Tiyatrosu……. 200

2.1. Türk Tiyatrosu Geleneğimizin Gerçekçi Olmayan Soyut Niteliği……. 201

2.2. Batı Etkisinde Klasik Dram Anlayışına Dayalı Benzetmeci Gerçekçi Türk Tiyatrosu…….. 217

2.2.1. Tanzimat'tan Meşrutiyet'e Tiyatromuz……. 217

2.2.2. Cumhuriyet Sürecinde Tiyatromuza Genel Bakış.....224

3. Çağdaş Türk Tiyatrosunda Gerçekçiliğin Ağırlığı Üzerinde Tiyatro Kurumlarının Rolü..... 250

3.1. İlk Ulusal Tiyatromuz: Osmanlı Tiyatrosu…….... 251

3.2. Osmanlı Tiyatrosu'ndan Darülbedayi'ye Ve Devlet Tiyatroları'na……... 254

3.3. 1960'tan Bugüne Ödenekli Ve Özel Tiyatrolarda Repertuar Ve Sahneleme…… 258

4. Türk Tiyatrosunda Repertuar Ve Sahneleme Sorununda Tiyatro Eğitim Kurumlarının Etkisi…….275

4.1. İlk Tiyatro Okullarımızda Batı Etkisi…….275

4.2. Yükseköğrenimde Tiyatro Eğitim Kurumlarının Müfredatlarındaki Sorunlar……..279

4.3. Tiyatro Eğitim Kurumlarında Mesleki Alan Derslerinde Belirleyici Olan Yaklaşım…….....288

4.4. Yüksek Öğrenim Tiyatro Eğitimini Yürüten Akademisyenlerin Bakışı Üzerine……...297

4.5. Türk Tiyatrosunda Sahneleme Ve Eğitimde Gerçekçilik Sorununun Nedenleri Ve Çözümüne Dair Birkaç Söz Daha……..322

SONUÇ.....340

KAYNAKÇA……...347

1. Kitaplar…….347

2.Makaleler…….....358

3. Tezler……366

4. Sözlükler……...367

5. Oyunlar……..367

6. Ders Notları……..372

7. İnternet Kaynakları…….. 372

8. Görüşmeci Listesi…….373

EKLER……374

1. Tablolar…….....374

Tablo –1: 1960-2000 yılları arasında sahnelenmiş oyunların yapılarına göre sayısal dağılımı…….374

Tablo –2: İlk tiyatro okullarının geçmişten günümüze ders müfredatları denklik tablosu…….376

Tablo –3: Konservatuarlara bağlı oyunculuk programı ders müfredatları denklik tablosu…….379

Tablo – 4: Fakültelere bağlı oyunculuk programı ders müfredatları denklik tablosu……..383
Tablo – 5: Dramatik yazarlık programı ders müfredatları denklik tablosu ……..389
Tablo – 6: Konservatuarlara bağlı oyunculuk programı mesleki alan dersleri içerik tablosu ……392
Tablo – 7: Fakültelere bağlı oyunculuk programı mesleki alan dersleri içerik tablosu ……...397
Tablo – 8: Dramatik yazarlık programı mesleki alan dersleri içerik tablosu ……403
2. Görüşme Kayıtları…….407
Görüşme 1: Erkek, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü…..407
Görüşme 2: Kadın, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü ……...415
Görüşme 3: Kadın, Uludağ Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı……419
Görüşme 4: Kadın, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı…….431
Görüşme 5: Erkek, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Tiyatro Bölümü…….434
Görüşme 6: Kadın, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı……442
Görüşme 7: Erkek, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı ……...453
ÖZGEÇMİŞ ……...461

TABLO/ GRAFİK/ ŞEKİL LİSTELERİ

1. Tablolar Listesi

Tablo – 1: 1960-2000 yılları arasında sahnelenmiş oyunların yapılarına göre sayısal dağılımı
Tablo – 2: İlk tiyatro okullarının geçmişten günümüze ders müfredatları denklik tablosu
Tablo – 3: Konservatuarlara bağlı oyunculuk programı ders müfredatları denklik tablosu
Tablo – 4: Fakültelere bağlı oyunculuk programı ders müfredatları denklik tablosu
Tablo – 5: Dramatik yazarlık programı ders müfredatları denklik tablosu
Tablo – 6: Konservatuarlara bağlı oyunculuk programı mesleki alan dersleri içerik tablosu
Tablo – 7: Fakültelere bağlı oyunculuk programı mesleki alan dersleri içerik tablosu
Tablo – 8: Dramatik yazarlık programı mesleki alan dersleri içerik tablosu

2. Şekiller Listesi

Şekil – 1: Türkiye'deki tiyatro kurumlarına yönelik bir sınıflandırma modeli

KISALTMALAR LİSTESİ

YY : Yüzyıl

GSF : Güzel Sanatlar Fakültesi

DTCF : Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi

YAZ. : Yazarlık

EĞT. : Eğitimi

YÖK : Yüksek Öğrenim Kurumu

YÖNETM. : Yönetmenlik

KONS. : Konservatuar

ÜNİ. : Üniversitesi

PROF. : Profesör

MET. : Metinleri

ANA. : Analizi

TİY. : Tiyatrosu

UYG. : Uygulaması

HAZ. : Hazırlık

TEKN. : Tekniği

İLŞ. : İlişkisi

TV : Televizyon

GİRİŞ

Batı tiyatrosunun temelinin Antik Yunan'da atıldığı yönündeki yerleşik bilgiden hareketle, batı dramının teorisi de bu dönemde Aristoteles tarafından kaleme alınmış olan Poetika'ya dayandırılır. Aristoteles'in Poetika'da ileri sürdüğü ölçütler, yüzyıllar boyu batı dramının sarsılmaz kuralları olarak kabul edilmiştir. Buna göre genelde sanatın, özelde dramın kaynağı "mimesis"tir. Yaşam gerçeğinin taklit yoluyla sahnede yeniden yaratılması anlamında mimesis, dram sanatında yaşama benzerliğin, inandırıcılığın sağlanmasını, gözetilmesi gereken en önemli kural haline getirmiştir. İşte bu nedenle, Aristoteles'ten itibaren dram teorisi, sahnede yaşam gerçeğinin yeniden yaratılması hedefine göre örgütlenmiş, böylece dram sanatı gerçekçi bir misyon üstlenmiştir. Geçen yüzlerce yıl boyunca, dram sanatını gerçekçi kılan özellikler değişmekle birlikte, dram aracılığıyla yaşam gerçeğinin benzerini tiyatroda yakalama ereği hiç değişmemiştir. Öyle ki yirminci yüzyıla dek batı tiyatrosu tarihi, türlü akımlara sahne olmuş ancak her akım, temel aldığı gerçekliği farklı bir şekilde tanımlasa bile, bu gerçekliğe ulaşmak adına sahnede yaşam gerçeğine gönderme yapan bir gerçekçilik yaratma yolunu seçmiştir. Buna bağlı olarak, taklit ve inandırıcılık ilkeleriyle gerçekçiliği tiyatro sanatının merkezine koyan Poetika, 20. yüzyıla değin batı dramının kutsal kitabıdır demek yanlış olmaz.

Tiyatroda gerçekçilik yalnızca dram metninin gerçekçi bir şekilde kurgulanmasıyla sağlanamaz, gerçekçi dram metni kaçınılmaz olarak gerçeğe uygun bir sahneleme ve oyunculuk performansı gerektirir. Batı tiyatrosu sahneleri yüzyıllar boyunca böylesi bir gerçekçi oyunculuk ve sahneleme anlayışı yakalamaya çalışmış, ancak gerçekçi oyunculuğun kapsamlı bir şekilde sistematize edilmesi, 20. yüzyılın başında, Konstantin Stanislavski'nin çalışmaları ile mümkün olmuştur. Aristoteles'in Poetika'sı ile başlamış olan dram metni düzeyindeki gerçekçiliği, Stanislavski, psikolojik gerçekçi oyunculuk sistemiyle sahneleme düzeyine taşıyarak tamamlamış ve batı tiyatrosu oyunculuk tarihinin önemli bir belirleyicisi olmuştur. Sahnenin ve oyun kişisinin tıpkı metin gibi yaşam gerçeğine benzer şekilde biçimlendirilmesi, sarsılması güç bir yönteme oturtulmuştur.

Batı tiyatrosu tarihi boyunca bir yandan gerçekçiliğin yükselişi izlenirken diğer yandan onun sorgulandığı da görülür. Çünkü her şeyden önce sahnenin, yaşamın kendisi olmaması, sahnede her şeyin yaşamda olduğu gibi canlandırılmasının mümkün olmaması, seyircinin karşısında, kim olduğunu bildiği kanlı canlı bir oyuncunun bulunması gibi nedenlerle, tiyatro sahnesinde kusursuz bir gerçekçilik yakalamak olanaksızdır. Somut olarak ifade etmek gerekirse, sahnedeki ihtişamlı dekor gerçek bir saray değildir, şimdi Juliet olduğu iddiasıyla kendine acındıran oyuncu, az sonra kendi kimliğiyle seyirciyi selamlayacaktır. 20. yüzyıla dek bir yandan gerçekçilik yükselip bunun üzerine yürütülen tartışmalar derinleşirken, diğer yandan gerçekçiliğin yukarıda ifade edilen türlü zaafları, tiyatro adamlarınca sık sık dile getirilmiştir. Öyle ki Stanislavski'nin tüm çabası, sahnenin sınırlı olanaklarıyla savaşmak için sağlam bir oyunculuk yöntemini silah olarak kuşanmak yönünde olmuştur. Ayrıca gerçekliğin ne olduğu, tanımı, hangi gerçekliğin ne tür yollarla canlandırılacağı, bir yığın gerçeklik nosyonu arasında asıl gerçekliğin ne olduğu, nerede bulunduğu felsefi düzeyde ayrı bir tartışma konusudur. Bu tartışmaya gerçeğin temsil edilmesinin özünde, gerçeğin bizzat kendisi olmamanın yattığı yolundaki paradoks da eklenebilir. Daha açık söylemek gerekirse, bir şeyi taklit ya da temsil etmek ancak doğrudan o şey olmamakla, o şeyin aslı değil tersine ona uzak bir kopyası olmakla mümkündür. Öyleyse daha gerçekçi olmaya soyunmuş bir taklit, kopya ya da temsil, kaçınılmaz olarak referans aldığı gerçeklikten ayrı düşecek, bu da çözümsüz bir açmaz yaratacaktır. Gerçeklik ve gerçekçilik üzerine yoğunlaşan bu düşünsel tartışma ve sorgulamalar, 20. yüzyılda bilimsel ve felsefi düzeyde gerçeğin reddedilişini doğurmuş, gerçeklik denen şeyin varlığı tartışmalı, gerçek göreceli, değişken ya da mümkün olmayan bir şey haline gelmiş, hatta çağımızda giderek çökmüştür.

Bütün bu veriler ışığında, yüzlerce yıl sorgulanıp tartışılan gerçeklik ve gerçekçilik, çağımızda yıkılmayla yüz yüze gelen bir sorun niteliğine bürünmüştür. Çağlar boyu "gerçekçi" sıfatıyla nitelenmiş olan klasik batı tiyatrosunun, böylesi bir düşünsel gelişmeden etkilenmesi kaçınılmazdır. Bu çerçevede, 20. yüzyıla dek batı tiyatrosu tarihi nasıl gerçekçiliğin yükselişinin ya da değişiminin tarihi olduysa, 20. yüzyıldan bugüne değin de gerçekçiliğin çözülüşünün tarihi olarak okunabilir.

Gerçekliğin ne olduğu sorusuyla başlayan bu çözülüş sürecinde akımlar, bu soruya verdikleri cevap her ne olursa olsun, yaşam gerçeğine benzer bir sahne tasarlama yolunu seçmemiş, dram ve tiyatronun gerçekçilik özelliğine yüz çevirmişlerdir. Modern tiyatrodan modern sonrası tiyatroya gidildikçe yani günümüze yaklaşıldıkça, batı tiyatrosunun farklı sahne gerçekliklerinin peşinde koşarken gerçekçiliği adım adım yıktığı gözlemlenir.

Tiyatroda gerçekçilik odağında, bakışımızı buraya dek özetlenen batı tiyatrosundan alıp doğu tiyatrosuna çevirdiğimiz zamansa daha farklı bir manzarayla karşı karşıya kalırız. Batı tiyatrosunun yüzyıllar boyu gerçekçi bir anlayışla örgütlenmesinin tersine, doğu tiyatrosu daima yaşam gerçeğinden kaçıp soyut olana sığınma temeli üzerine bina edilmiştir. Yaşam gerçeğiyle benzerlik ilişkisi kurarak onu sahneye taşımak ereği, batı tiyatrosu için vazgeçilmezken doğu tiyatrosuna yabancıdır. Doğu tiyatrosunun çoğu örneğinde yaşam gerçeğiyle dolaylı bir ilişki kurulur, sahne gerçeğe benzetilmez, gerçek genellikle yalnızca ima edilir.

Gerçekçilik karşısında doğu ve batı tiyatrosu arasında görülen bu ayrım, aslında kültürlerin gerçekliğe bakışındaki farklılıktan temel alır. Batı düşüncesinin bu dünyayla, yaşamla özdeşleştirdiği gerçeklik, doğu düşüncesi için gelip geçici, aldatıcıdır, doğu felsefesine göre gerçeklik görünen yaşamın ardında, bambaşka aşkın dünyalardadır. Burada gerçeklik karşısındaki iki farklı düşünme biçiminden birini onaylayıp diğerini ötelemek gibi bir amaç söz konusu değildir. Bu çalışmanın öncelikli amacı, dünya tiyatrosuna bütüncül bir bakışla, “gerçeklik” ve “gerçekçilik” teması üzerinden bakmak, görülen manzara içinde bizim tiyatromuzun nerede konumlandığını, nedenleriyle beraber saptamaktır. Öte yandan başlangıçta gerçeklik ve gerçekçilik konusunda ayrışan doğu ve batı düşüncesi, çağımızda birbirine büyük ölçüde yaklaşmış görünmektedir. Yaşam gerçeğine sarsılmaz güven duyan batı aklı, çağımızda bu gerçekten kuşku duyar hale gelmiş, böylece batı tiyatrosu da gerçekçilikle arasına bir mesafe koymuş, doğu tiyatrosunda başlangıçtan beri var olan gerçekçiliğin uzağındaki soyut tavra yaklaşmıştır.

Şu halde çağımızda, doğudan batıya, bütün bir dünya tiyatrosu ölçeğinde sahnede ilişki kurulan gerçeklik belirsiz, değişken olup onunla ilişki kurma konusunda tek yöntem gerçekçilik değildir hatta gerçekçilik, çağımız koşullarında ideal bir yöntem değildir. Bu nedenle klasik, batı tarzı, gerçekçi dram ve yaşam gerçeğine benzetmeci gerçekçi oyunculuk anlayışı, bu çalışmada asal sorunsal olarak belirlenmiştir. Bu çalışmada amaçlanan, tiyatroda gerçekçilik sorununu tüm yönleriyle ortaya koymak, bu sorun üzerinden bizim tiyatromuza bakmak, ulaşılan verileri değerlendirmek, nedenleri belirlemek ve tiyatromuzda gerçekçilik üzerine yeni bir tartışma başlatmaktır.

Bu amaçla çalışmanın birinci bölümünde, batı tiyatrosunun temelini oluşturan Aristotelesçi klasik dramın yapı özellikleri ve gerçekçi anlayışla arasındaki ilişki açığa çıkartılmaya çalışılacak, bu bağlamda Poetika'daki taklit ilkesi hareket noktası olarak alınacaktır. Ardından Antik Yunan'dan Roma'ya, Rönesans'tan klasizme, romantizmden realizme dek, 20. yüzyıla gelinceye kadar bütün bir batı tiyatrosu tarihinin izi, gerçekçilik üzerinden sürülecek, batı düşüncesinin gerçekliğe bakışı ve her bir dönemde, her bir akımın gerçeklikle kurduğu ilişki biçimi masaya yatırılacak ve batı tiyatrosunun gerçekçi niteliği ortaya koyulacaktır. Her bir akımın kendi referans aldığı gerçeği, asıl gerçeklik ve kendi gerçekçiliğini, en iyi gerçekçilik yöntemi olarak ileri sürdüğü ve kendinden önceki akımlara başkaldırısının bu odakta şekillendiği görülecektir. Bu süreçte realizm yani gerçekçilik adlandırmasıyla, bu tartışmada kendini en üst noktaya yerleştiren gerçekçi akım dahilinde oluşturulan, gerçekçi oyunculuk ve sahneleme anlayışı, ayrı bir başlıkta detaylı olarak ele alınacaktır. Bu bağlamda, klasik dramatik yapılı gerçekçi dram metinlerinin talep ettiği oyunculuk ve sahneleme anlayışını sistem haline getiren Stanislavski'nin, psikolojik gerçekçi oyunculuk yöntemi her aşamasıyla incelendikten sonra, gerçekçi anlayışın oyunculuk, sahneleme ve metin düzeyinde sorunsal niteliğini görünür kılmak, eleştirmek mümkün olacaktır. Zira bir şeyi eleştirmek için onu öncelikle çok iyi tanımak gerekir. Buraya dek her yönüyle, tarihsel evrimi içinde incelenmiş olan gerçekçi anlayış, artık eleştiriye açılacak, içerdiği bir dizi problem saptanacaktır. Gerçekçiliği sağlamanın sahnenin koşullarından kaynaklanan zorluğu konusundaki açmazlar, Stanislavski'nin de bizzat farkında olup, mücadele etmeye çalıştığı birincil

problem olarak dile getirilecektir. Ardından gerçeklik ve gerçekçiliğin nasıl olması gerektiği konusunda, bizatihi gerçekçilerin içine düştüğü fikir ayrılıklarının izi sürülecek, düşünsel düzeyde, temsil ya da taklit ilkesinin gerçekten uzak olmayı gerektirmesi dolayısıyla gerçekçiliğin mümkün olup olmadığı sorgulanacaktır. Son olarak felsefi bilimsel düzlemde, çağımızda gerçekliğin çökmesi, gerçekçiliğin sonunu getiren bir gelişme olarak yorumlanacaktır. Böylece çalışmanın birinci bölümünün konusu, batı tiyatrosundaki gerçekçi yönelişin tarihsel evrim süreci içinde incelenmesi, eleştirilmesi ve bu eleştiriden hareketle tiyatroda gerçekçilik sorunu olacaktır.

Eleştiri ile sağlanan sorunun tespiti, çözüme giden yolun ilk adımıdır. Birinci bölümde yapılan eleştiri ve tespit edilen sorunlar, ikinci bölümde çözüm için atılan adımları takip etmeyi mümkün kılacaktır. Bu nedenle çalışmanın ikinci bölümünde, batı tiyatrosunda, geçtiğimiz yüzyıldan bugüne, gerçekçilik sorunuyla nasıl hesaplaşıldığı konusunda bir araştırma yürütülecektir. Bu araştırma aynı zamanda birinci bölümde öne sürülen sorunsalın, batı tiyatrosu tarafından da çözülmesi gereken bir problem olarak görüldüğünü kanıtlayacaktır. Bunun için tarihsel avangartlar, epik tiyatro ve absürt tiyatronun gerçekçiliği kırma biçimleri aşama aşama takip edilecek, postmodern tiyatro ile tiyatroda gerçekçiliğin yıkılışı gösterilecektir. Gerçekçiliğin kırılması ve yıkılması, kaçınılmaz olarak, bu akımları doğuran modern ve postmodern düşüncedeki gerçeklik tartışması ile temas kurmayı gerekli kılacaktır. Böylece çalışmanın ikinci bölümünün konusu, sorunlu bir yöntem olarak alınan gerçekçiliğin, batı tiyatrosundaki yıkılış süreci ya da tiyatroda gerçekçilik sorununa batı tiyatrosunun getirdiği çözüm alternatifleri olacaktır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, odağı daraltıp Türk tiyatrosuna yönelik bir tartışma açmadan hemen önce, son olarak, doğu tiyatrosunda gerçekçiliğin pek tercih edilmediği gösterilecek, böylece günümüzde doğu ve batı tiyatrosunun ikisini birden kapsayan bir genellemeye varılacaktır. Bu genelleme çağımızda dünya tiyatrosunda gerçekçiliğin baskın yöneliş olmadığı doğrultusunda şekillenecektir. Bu noktadan sonra, tiyatromuzun da tarihine gerçekçilik sorunu bağlamında ışık tutulacak, geleneksel tiyatromuzun her bir aşamasında gerçekçi olmayan yönler üzerinde

durulacak, Tanzimat, meşrutiyet ve cumhuriyet döneminde, tiyatromuzda modernleşme süreciyle beraber gelen gerçekçi anlayışın yükselişi ve nedenlerinin izi sürülecektir. Bunun için önce oyun yazarlığına, ardından tiyatro kurumlarında sergilenen oyunların sahneleme ve oyunculuk biçimindeki tercihe yönelik yapılan araştırmadan faydalanılacaktır. Batı tiyatrosunda terk edilen, doğu tiyatrosunda ise pek mevcut olmamış olan gerçekçi, kapalı biçimin, tiyatromuzda, çağımıza yaklaştıkça daha çok hakim olması, tiyatroda gerçekçiliğin odak sorun olarak alındığı bu çalışmada, çözülmesi gereken bir problem olarak yorumlanacak, bunun için de önce bu problemin nedenleri araştırılacaktır. Sahnelenen ve yazılan oyunlarda görev alan oyuncu, yönetmen ve yazarlar aynı zamanda tiyatro kurumlarının yürütücüleri olduğu için, bu kurumların yürütme politikaları ve bu kişilerin düşünce evrenini şekillendiren eğitim biçimi, öncelikli araştırma konusu olacaktır. Devlet destekli kurumsal tiyatroların repertuar anlayışı ve bu kurumları yürüten bireylerin aldıkları eğitim, problemi yaratan en önemli nedenler olarak ön görüldüğü için, tiyatro kurumlarının ve tiyatro eğitim kurumlarının politikaları üzerine yürütülen alan araştırmasının verileri, tablolar halinde sunulup yorumlanacaktır. Model olarak alınan okulların tiyatro öğretimi müfredatları, karşılaştırmalı olarak incelenecek, tablolara dökülecek, tiyatro eğitimini yürüten akademisyenlerin röportajlarına yer verilecek, sahnelenen oyunların biçimsel sınıflandırmalarına yönelik rakamlar gösterilecek, kurumların politikalarına dair bilgiler sunulacaktır. Çalışmanın üçüncü bölümünde, tiyatroda gerçekçilik sorunu, dünya ölçeğinde çözülmekte olduğu halde ülkemizde sürmekte olan bir sorun olarak saptanacaktır. Sorunun tespit edilmesi, nedenlerin sıralanması, çözüm olanağını da beraberinde getirecek ve çalışma, değişim önerisi içeren birkaç çözüm alternatifiyle sonlandırılacaktır.

Bu görünümüyle bu çalışma, Batı tiyatrosundan doğu tiyatrosuna ve oradan Türk tiyatrosuna uzanmakta dolayısıyla çok geniş bir alanı kapsamaktadır. Bu genişlik, kaçınılmaz şekilde sınırları titizlikle belirlemeyi ve hacimli bir malzeme içinde seçme, ayıklama yapmayı gerekli kılmıştır. Bu nedenle gerçekçilik, çalışmanın bakış açısını sınırlandıran bir kip olarak alınmış, bütün bu malzemeye öncelikle gerçekçilik üzerinden bakılmıştır. Burada amaç, bütün bir tiyatro tarihini araştırmak değil, bu malzemeye, sorun olarak alınan gerçekçi yöntemle kurulan

ilişkinin evrimi çerçevesinde yaklaşmak olduğundan, bakış açısı daraltılmış, araştırma bu doğrultuda yürütülmüştür.

Doğu ve Batı tiyatrosuna yönelik araştırmada, çalışmanın sınırlarını aşmamak adına, bütün ülkelerin tiyatroları incelenmemiş, belli başlı ülke ve akımlar model olarak alınmış, bunlar üstünde durulmuştur. Batı tiyatrosu için model alınan örnekler, Avrupa, İngiliz-Amerikan tiyatrosu, Doğu tiyatrosu için model alınan örnekler ise orta doğu ve uzak doğuyu imleyen başat ülkelerin tiyatrolarından seçilmiştir. Aynı şekilde bütün yazarlar, oyunlar ve yönetmenler, çalışmanın kapsamı içine alınamayacağı için, söz konusu tiyatroların köşe taşı niteliğinde olan, akımları kuran yazar ve yönetmenler üzerinde durulmuştur. Saptamaları desteklemek ve açmak adına, literatürde yer alan oyunlara da gönderme yapılmıştır. Ancak yine çalışmanın sınırlarını ihlal etmemek için sözü edilen her oyunun detaylı çözümlemesini yapma yoluna gidilmemiş, oyunlardan, ilgili konularda örnek vermek adına yararlanılmıştır.

Türk tiyatrosuna yönelik yürütülen araştırmada, bugüne ilişkin bir değerlendirme yapmak ve sonuca ulaşmak adına, günümüz tiyatrosuna, geleneksel tiyatromuzdan daha çok yer verilmiş, yine süreçte belirleyici olan yazarlar, oyunlar ve yönetmenler üzerinde durulmuştur. Türk tiyatrosu bahsinde, eğitim ve tiyatro kurumları üzerine alan araştırması yapılırken de sınırlandırma kaçınılmaz olmuştur. Bütün tiyatro kurumlarını ve bütün tiyatro eğitim kurumlarını araştırmak, çalışmanın sınırları açısından mümkün olmadığından belli başlı kurumlar üzerinde durulmuştur. Türk tiyatrosunun önemli bir belirleyicisi olan devlet tiyatroları, belli başlı şehirlerdeki şehir ve belediye tiyatroları ve büyük şehirlerdeki özel-alternatif tiyatrolar, repertuarları ve politikaları izlenen tiyatro kurumlarının başında gelmektedir. Türk tiyatrosunu belirleyen bir başka önemli yapılanma yüksek öğretim tiyatro eğitimi olduğu için, eğitime dair araştırma bu alana yönlendirilmiştir. Bugün ülkemizde pek çok tiyatro okulu olmasına karşın, uzun yıllardır mezun veren ve diğer okullara model olan belli başlı okulların müfredatları incelenmiş, alandaki tüm akademisyenlerle değil de bu okullarda eğitim veren akademisyenlerle görüşmeler yapılmıştır.

Gerek dünya tiyatrosuna gerek Türk tiyatrosuna yönelik yürütülen araştırma, yer yer tiyatroyu doğrudan etkileyen felsefe ve düşünce alanlarına girmeyi gerekli kılmış, ulaşılan saptamaları örneklemek amacıyla da pek çok oyuna atıfta bulunmak gerekmiştir. Yine bu noktada da sınırlandırma yapmak zorunluluğu doğmuştur. Klasik düşünce, modern ve modern sonrası felsefe gerçeklik tartışması çerçevesinde, bu tartışmanın gerektirdiği ve tiyatroyu etkilediği oranda çalışmanın konusunu oluşturmuştur. Oyunlar örneklenirken sözü geçen konuya örnek olabilecek her bir oyunun detaylı çözümlemesi yapılamayacağından, saptamaların gerektirdiği ölçüde, belli başlı oyunlara atıfta bulunmakla yetinilmiştir.

Son kertede bu çalışma, tek başına ne tiyatro tarihi ve kuramları, ne felsefe ve düşünce ne de edebiyat eleştirisi ve oyun analizine odaklanmamıştır. Ancak çalışmanın içerdiği fazlaca konu arasından ilk akla gelenler şöyle sıralanabilir: Türk ve dünya tiyatro tarihi, felsefe ve düşünce, edebiyat ve eleştiri, oyun çözümleme ve dramaturji, gerçekçilik, tiyatro kurumları, tiyatro eğitimi kurumları… Öte yandan ele alınan malzeme yalnızca röportaj, anket, tablo ve bulgular türünden istatistiki veriler olmadığı gibi çalışma için yalnızca kitap, dergi türünden basılı kaynakların araştırıldığı da söylenemez. Bütün bunların bir potada eritildiği, bir arada araştırılıp ilişkilendirildiği bir çalışma yapılmış ancak malzemeye yönelik bakış açısı eleştirel doğrultuda biçimlendirilmiştir. Daha açık bir ifadeyle kuramsal araştırma ve alan araştırması birlikte yürütülürken elde edilen tüm malzemeye gerçekçilik sorunu açısından eleştirel bir şekilde bakılmaya çalışılmıştır. Araştırma hem karşılaştırmalı hem de bütüncül olarak sürdürülmüş, hiçbir tiyatro anlayışı, kültürel form, yazar, yönetmen, oyun, kurum ya da okul arasında iyi-kötü gibi karşıt bir düşünce biçimi sergilemek amacı güdülmemiştir. Aynı şekilde bu çalışmada ele alınan sorundan, herhangi bir kişi ya da kurumu sorumlu tutup doğrudan doğruya suçlamak istenmemiştir. Bu çalışmadaki temel mesele, tiyatromuzda sorun olarak görülen bir yaklaşımı tüm boyutlarıyla incelemek ve değişim, çözüm olasılıkları üzerine akıl yürütmektir.

Bu çalışmada yürütülen araştırmanın çıkış noktası, günümüz koşullarında oyun yazarlığımız, sahneleme anlayışımız ve tiyatro eğitimimizde gerçekçi anlayışın

baskın olduğu, tek tip ve değişmez bir yaklaşımın mevcut olduğu konusunda yapılan kişisel gözlemler olmuş, bu gözlemlerin doğruluğunu sınamak adına yapılan alan araştırması, çalışmanın fitilini ateşlemiştir. Dolayısıyla veri toplamak için önce alan araştırması yapılmıştır. Alan araştırması kapsamında internet siteleri taranmış, öncelikle tiyatro kurumlarımızda sahnelenen oyunlara ilişkin gerekli bilgi birikimine ulaşılmıştır. Ardından yine internet siteleri, bazı öğrenci transkriptleri ve basılı kaynaklardan hareketle, okulların müfredatlarına ve ders içeriklerine dair malzemeler edinilmiştir. Alan araştırması kapsamında son olarak, alanda belirleyici, model okullardan, belli başlı yedi akademisyenle, yazılı olarak ya da ses kaydı yoluyla görüşmeler yapılmıştır. Verileri elde ettikten sonra tek tek tablolara dökmek, onları somut ve açık şekilde görebilmeye ve karşılaştırabilmeye olanak tanımıştır. Elde edilen bulguların, araştırmaya başlarken yapılan öngörüyü desteklediği görülmüş, tiyatromuzun her alanında değişmeyen, tek yönlü bir yaklaşım olarak gerçekçiliğin baskın olduğu gözlemlenmiş ve bu, çalışmanın sorunsalı olarak odağa alınmıştır. Bu durum, Türk ve dünya tiyatrosuna gerçekçilik bağlamında araştırma yöneltmeyi gerekli kılmıştır.

Araştırmanın ikinci adımında kuramsal araştırma başlatılmış, dünya tiyatrosu, Türk tiyatrosu, gerçeklik düşüncesi, gerçekçi anlayış üzerine geniş bir literatür taraması yapılmıştır. Mümkün olduğu kadar farklı ve uluslar arası yayına ulaşılmaya çalışılmış, bahsi geçen oyunlar incelemeye alınmıştır. Ülkemizdeki tiyatro kurumları, bu kurumlarda sahnelenen oyunlar ve eğitimcilerin görüşleri ile çözüm önerileri konusunda, güncel tiyatro dergileri ve sempozyum konuşmaları gibi, kuramsal araştırmalarda çok fazla kullanılmayan, doğrudan ele gelmeyen kaynaklar da incelenmiştir. Alan araştırmasıyla başlayan süreç, kuramsal araştırmayla devam etmiş, yazım sürecinde, belirli bir noktadan sonra iki tür araştırma yan yana gelip birlikte yürütülmüştür. Denilebilir ki, araştırma için salt tek bir yöntem izlemekten çok, kapsamlı, bütüncül, karşılaştırmalı, eleştirel ve çok boyutlu bir yöntem geliştirilmeye çalışılmış, bu doğrultuda çalışma, kendi yöntemini kendi doğurmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM
TİYATRODA GERÇEKÇİLİK SORUNU

1. Batı Tiyatrosunda Klasik Dram Anlayışının Gerçekçi Kimliği

1. 1. Dram Sanatı Ve Dramatik Yapı

Batı tiyatrosunda "her çeşit tiyatro ürününün ortak özelliğini gösteren teknik bir terim olarak"[1] türetilen, tiyatrosal, sahnelenebilir, oynanabilir olanı ifade etmek amacıyla kullanılagelen bir terim olan dram, başlangıçtan bugüne sürekli olarak gerçeğe uygun olanın canlandırılması anlayışına temellenmiştir. Bunun nedenini ilk olarak terimin kelime anlamında aramak gerekir. Sözcük anlamı olarak dram, hareketi işaret eder. "Bu hareket öznesi, amacı, etkisi olan bir eylemdir; başlar, gelişir ve bir sonuca ulaşır."[2] Özne tarafından yapılan amaçlı eylem olarak dramatik hareket, bir şey anlatmak için seyredilebilir bir gösterim sunarken canlandırmaya dayanır. Bu ilkeye öncelikle Aristoteles tarafından yazılan Poetika adlı eserde rastlanır. Poetika'da canlandırmaya dayanan dramatik şiir, tam da bu yönüyle anlatmaya dayanan destan yani epik şiirden ayrılır ve detaylı olarak ele alınır.

Dram sanatının canlandırmaya dayanarak yaşam gerçeğinin canlandırılmasını ima etmesi Poetika'da ileri sürülen taklit ilkesiyle ilişkilidir. Poetika'ya göre tüm sanatların temeli taklittir. Sanatlar taklit edilen nesneler, taklit etmede kullanılan araçlar ve taklit tarzı bakımından birbirinden ayrılır.[3] Dram sanatının taklit tarzının canlandırma olması ve taklit aracı olarak doğrudan insanı kullanması, onu yaşam gerçeğinin kopya edilmesi olarak taklide daha yakın kılar. Ancak Aristoteles dilimize taklit diye çevrilen bu terime aslında 'mimesis' diyerek, sanatta taklidin kopya etmekten öte yeniden yaratma olduğunu vurgular. O, sanatta mimesisin yaratıcı bir etkinlik olduğunu savunur. Buna göre dramın bulgulayacağı ve bildireceği, bilimin

---

[1] Sevda Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Ankara, Dost Yayınları, 2007, s. 14
[2] **A. e**. s. 15
[3] Aristoteles, **Poetika,** Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2008, s. 11

ve tarihin gerçeklerinden daha derin bir gerçeklik vardır. Mimesis Aristoteles için sanatta bu amaçla yeniden yaratmadır.[4] Mimesis kavramının temelinde, ister yaşam gerçeğinin kopya edilmesi olarak taklit ister derindeki bir gerçeğin bulgulanması ve ifadesi için yeniden yaratma anlamında olsun, gerçekle ilişki kurma vardır. Gerçeğin niteliği – yaşam gerçeği ya da derindeki gerçek- ve onunla kurulan ilişki biçimi – kopya etme ya da yeniden yaratma- değişse de dram sanatının gerçeklikle olan ilişkisi değişmez. Buradan hareketle, dram sanatının temelini oluşturan Poetika'ya göre, dram sanatı gerçekle kurduğu mimetik ilişki dolayısıyla "gerçekçi"dir.

> Tiyatro tüm sanatlar içinde somut yaşam gerçeğine en çok bağlı ve bağımlı kalmış olandır. Tiyatro hiçbir dönemde gerçekle bağlantısını tümden koparmamıştır. Anlatım aracının oyuncu yani yaşayan insan olması, seyirciyle bütünleşmesi yaşamla tiyatro oyunu arasında sıkı bir ilişki kurulmasını sağlamıştır.[5]

Tiyatro ile yaşam, dram ile gerçeklik arasındaki bu karmaşık bağlantıda, dram teorisinin ilk eseri olup, sonraları sıklıkla başvurulacak olması nedeniyle Poetika'nın oynadığı rol kuşku götürmez. Aristoteles, Poetika'da sık sık dram sanatının tüm ilkelerinin gerçeğe uygunluğu amaçladığını destekleyici sözler söyler:

> Yazarın görevi gerçekten olan şeyi değil olabilir olan şeyi yani olasılık ve zorunluluk yasalarına uygun olan şeyi anlatmaktır. Olabilir olan aynı zamanda inanılır olandır. Gerçekte olmamış bir şeyin olabilirliğine kolay kolay inanmayız. Ama gerçekten olan bir şeyin olabilirliği apaçık ortadadır. Çünkü olanaksız olsaydı gerçekte olmayacaktı.[6]

Aristoteles'in Poetika'da, tragedya çerçevesinde ortaya koyduğu tanım ve ilkelerin çoğu, sonraları dramatik olanın asal özellikleri haline gelmiştir. Aristotelesçi tragedyanın tüm özellikleri gerçekçilik etrafında karakterize edildiğinden, dramatik olanın da belirleyici özelliği gerçeğe uygunluk olacaktır. Aristoteles'in tragedya tanımında öykü, karakter ve düşünce üç asal unsuru teşkil eder. Buna göre tragedya eylemin taklididir, yani öyküdür. Bu eylem belli düşünce ve karakter özelliklerine sahip kişilerce temsil edilir. Öykü olay örgüsüdür, karakter kişilik özelliğidir,

---

[4]Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1997, s. 37
[5] Sevda Şener, **İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat Dram Sanatı,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2003, s. 84
[6] Aristoteles, **Poetika,** s. 30-31

düşünce ise karakterlerin kanıtladığı ya da genel bir hakikate ifade verdikleri şeydir.[7]Daha açık bir deyişle Aristoteles için tragedya, gerçeğe uygun kişiler ve eylemlerinin öykülenip canlandırıldığı, belirli bir düşünceyi iletmek üzere kurgulanmış bir türdür. Bu özellikler dram teorisinin de yapı taşlarıdır. Öyle ki dramatik olan düşündürücü bir insanlık gerçeğini içerir, bu gerçek insanın eylemiyle ortaya çıkar, eylem umut edilen ile gerçekleşen arası uyumsuzluk yaratır, bu durum seyircide bir duygu, ardından da düşünce uyandırır.[8] Burada Aristoteles'in vurguladığı gerçeğe uygun düşünce, karakter ve öykü unsurları yeniden yankılanır.

Poetika'da her şey gerçekçiliği sağlamaya yöneliktir. Öykünün gerçeğe uygun olması, Aristoteles için en önemli şeydir. Düşünürün "Tragedyada akla aykırı, doğal olmayan hiçbir şey bulunmamalıdır."[9]ve ozan "olayları sanki gerçekten meydana gelirken onlarla birlikteymişçesine tasarlarsa o zaman uygun olanı bulabilir."[10] sözleri bunu kanıtlar. Gerçeğe, doğaya, akla uygunluk, inandırıcılık, tutarlılık, olasılık ve zorunluluk yasalarına uygunluk diye özetlenebilecek bu ilke, dramatik yapıya neden-sonuç ilişkisi bağlamında gerçekçiliği sağlamak adına bir gereklilik olarak yansır. Her olay bir öncekinin sonucu, bir sonrakinin nedeni olacak biçimde zincirlenmeli, böylece mantıklı bir gelişim sağlanmalıdır. Çünkü klasik tiyatro anlayışına göre sahnede yansıtılan olay hem yaşam gerçeğine benzemeli hem de akla mantığa uygun olarak gelişmelidir.[11]Yaşamda hiçbir şey nedensiz olmadığından dram sanatında neden-sonuç ilişkisi gerçeğe uygunluğun garantisidir.

Öykü olası olanı içermeliyse, karakter de yaşamda rastlayabileceğimiz türden, gerçeğe uygun insani özellikleri taşımalıdır. Karakterin gösterdiği belli davranışlar ve yaptığı konuşmalar da zorunluluk ya da olasılık sonucu doğmalıdır.[12] Dolayısıyla karakterin kendisinden beklenmeyen şekilde davranması ve konuşması inandırıcılığı zedeleyeceğinden, Aristoteles bundan kaçınmayı öğütler. Kişileştirmede böylesi bir

---

[7] **A. e.** s. 23
[8] Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, s. 38
[9] Aristoteles, **Poetika,** s. 44
[10] **A. e.** s. 49
[11] Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, s. 15
[12] Aristoteles, **Poetika**, s. 44

gerçeğe uygunluk bugün dramatik yapının olmazsa olmaz kurallarındandır. Öyle ki bunun için karakterin tıpkı yaşayan insan gibi üç boyut taşıması gerektiği söylenir. Dramatik yazarlığın başucu kitaplarında bu gereklilik üzerinde durulur.

> Her nesnenin üç boyutu vardır: derinlik, yükseklik, genişlik. İnsanın da üç boyutu vardır: fizyolojik, sosyolojik, psikolojik. Bu üç boyut dikkate alınmadan insan varlığı tanınamaz. İlk başta gelen boyut fizyolojik boyuttur. Bir kamburla kusursuz vücuttaki biri aynı dünya görüşüne sahip olamaz. İkinci sırayı sosyolojik boyut alır. Bodrum katında doğmuş biriyle varlıklı evde doğmuş birinin tepkileri aynı olamaz.Üçüncü boyut olan psikolojik boyut ilk iki boyutun ürünüdür. Fizyolojik ve sosyolojik boyutun birleşik etkisi değişik huy ve davranışları doğurur. İnsanın eylemini anlamak için onun eyleminin itici gücü olan bu boyutlara bakmak gerekir.[13]

Poetika'da karakterin gerçekçi çiziminin asal kural olması, seyircinin karakterle kendisi arasında bir bağ kurup kendini onun yerine koyması hedefine yöneliktir. Bunun için nasıl yaşamda salt iyi ya da salt kötü insanlar yoksa tragedyada da bir kişi sadece iyi ya da sadece kötü olmamalıdır. Tragedyada oyun kişisi ne ahlaksal yeti ve adalet bakımından ne de ahlak düşkünlüğü ve kötülük bakımından olağanüstüdür. [14] Seyirci ancak böyle birini kendine yakın görür. Buna ek olarak karakter belirli bir istem yönünü anlatır, onun kaçınmak ya da elde etmek istediği bir şeyin bulunması gerekir.[15] Böylece seyirci meraklanacak, onun elde ettiği ya da yitirdiğiyle sevinip üzülecektir. Bütün bunlar da klasik dramatik yapının gerçekçi kişileştirme ilkelerine eklenir. Hatta karakterin gerçekliğini güçlendirmek ve seyredilirliğini artırmak için ona yeni özellikler de katılır. Karakter kendi inançları uğrunda savaşmaya niyetli, güçlü, dayanıklı, üstlendiği savaşımı mantıksal sonuca ulaştıracak nitelikte olmalıdır.[16] Çünkü isteğinde direnmezse seyredilecek bir gösterim oluşmaz. Ayrıca minicik bir olumsuz etki bile karakterin dengeli ve düzenli yaşamını derinden sarsacaktır.[17] Çünkü gerçek hayatta her değişim insanı sarsar.

Bütün bunlar bir arada düşünüldüğünde Poetika'dan temelini alan dramatik kurgunun içeriği ortaya çıkar: bir istek doğrultusunda eyleme geçen karakterin

---

[13]Lajos Egri, **Piyes Yazma Sanatı**, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2004, s. 52-54
[14] Aristoteles, **Poetika**, s. 37
[15]**A. e.** s. 26
[16]Egri, **Piyes Yazma Sanatı**, s. 98
[17]**A. e.** s. 66

öyküsü ve değişimi... Bu şekilde özetlenen dramatik kurgunun beş asal öğesi şunlardır: insan, özel bir durum, eylem, sonuç, karar. [18] Yani insanın durağan giden yaşamını seyre değer bir noktaya evrilten, onu eyleme iten özel bir duruma ihtiyaç vardır. "Kısacası elverişli bir ortamda bir gün bir şey olur ve kararlılık hali bozulur."[19] Dramatik kurgunun oluşması için asal öneme sahip özel durum, kaynağını Poetika'daki 'peripetie'den alır. Peripetie eylemin tam tersi yöne dönmesidir, bu da olasılık ve zorunluluk yasalarına uygun olmalıdır.[20]Aksi halde seyirci olanlara inanmayacaktır, böylece her ilkede yoğun bir gerçekçilik kaygısı güdüldüğü açıkça görülmektedir.

Karakterin eyleme geçmesinin ardından dramatik olanın olmazsa olmaz özelliği olarak nitelendirilen çatışma ortaya çıkar. Yani karakter istemi doğrultusunda eylemini sürdürmeye çalışırken ona engel olacak güçler ya da kişiler karşısına çıkar. Dramatik karakter bu engelleri gücüyle, zekasıyla aşmaya, durumu korumaya, kurtarmaya çalışırken karşıt karakter ya da güç de ona engel olmaya, onu sarsmaya devam eder.[21] Dram sanatında seyirci bu çatışmaları izler, meraklanır, ilgi bu yolla diri tutulur. Hatta Poetika'ya göre acı verici olay aile bireyleri ya da dostlar arasında geçerse etki daha büyük olur.[22] Dram sanatında buna koşut olarak çatışma yakın ilişkili bireyler arasında çizilir.

Aristoteles tragedyada olayların sıkı kurgulanması gerektiğini vurgular. Tragedyada bütünlüklü eylem konu edilir, bu bütünlüklü eylemin bir başı, ortası ve sonu olmalıdır. Baş herhangi bir şeyin zorunlu sonucu değildir, orta bir şeyden sonra gelir ve kendinden sonra bir şey gelecektir, sondan sonra bir şey gelmez. [23] Bu bütünlüklü oyun yapısı dramatik kurgudaki karşılığını serim, düğüm, çözüm bölümleriyle bulur; serim baş, düğüm orta, çözüm sona denk düşer. Zincirleme olarak gelişen, birbirine neden sonuç bağı ile bağlı olayların gelişimi olay dizisini

---

[18] Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı,** s. 38-39
[19] Turgut Özakman, **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği,** Ankara, Bilgi Yayınları, 2004, s. 157
[20] Aristoteles, **Poetika**, s. 34
[21] Özakman, **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği,** s. 185-186
[22] Aristoteles, **Poetika,** s. 40
[23] **A. e.** s. 27

oluşturur ve klasik dramın olay dizisinde, baş, orta son, giriş, gelişme sonuç ya da serim düğüm çözüm mantığı korunur.[24]Serim bölümünde olay ve kişiler tanıtılır, düğüm bölümünde eylem ve çatışmalar yaşanır, çözüm bölümünde çatışmalar iyi ya da kötü çözülür. Buradaki neden sonuç ilişkisi yine yaşam mantığını sahnede sürdürmek ve inandırıcı gelişimi sağlamaya yöneliktir.

Genel hatlarıyla özetlenen dram sanatı ve dramatik kurguya ilişkin bütün bu özellikler, açıkça görüldüğü gibi, Poetika'da Aristoteles'in ortaya koyduğu ilkelerin detaylandırılmış halidir. Buna bağlı olarak akla uygun ve inandırıcı olma kaygısından doğmuş, yaşamın sahnede yansıtılmasını temel alan bir gerçekçilik fikri üzerine inşa edilmiştir. Sanki sahnede olanların kurmaca niteliği bir an için belli olsa her şeyin sonu gelecektir, bu kaygıyı anlamak bugün oldukça güç görünmektedir. Ancak ne olursa olsun seyircinin sahnede olanlara gerçekte oluyormuşçasına inanması çağlar boyu temel hedef olmuştur. Bu hedefe ancak sahne ve seyirci arasına koyulacak mutlak bir mesafeyle ulaşılabilir. Bu nedenle "teatral izlemenin alanı ile teatral eylemin gerçekleşeceği alan aşılması olanaksız bir sınır çizgisiyle birbirinden ayrılmıştır."[25] Bu çizgi sayesinde izleyen, kendisinin yaşamadığı ama yaşanmış olması olası bir olayın seyircisi olur. Burada seyirci için karmaşık ve ikili bir ruh hali söz konusudur.

> İzleyici seyrettiği şeyin bir oyun, kişileri temsil edenlerin oyuncu, dekorun dekor olduğunu bilir ama gelişime göre hoşlanır, hüzünlenir, güler, meraklanır vs. İzleyicinin zaman zaman oyuna kapılması onu bütünüyle gerçek sandığı anlamına gelmez. Dramatik mantık izleyenin izlediği şeyin oyun olduğunu bilmesine dayanır. En gerçekçi oyun bile gerçeğin gölgesidir, gerçek birebir taklit edilemez. İzleyici bu olguyu önceden kabullenir.[26]

Seyircinin dramın gerçek olmadığını bile bile onu gerçekmiş gibi kabul etmesinden dolayı, dramın 'konvansiyonel' yani "üzerinde anlaşılmış, uzlaşmaya dayalı"[27] bir yapısı vardır. Dram sanatındaki seyirci ve gösteri arasındaki bu anlaşma

---

[24] Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1999, s. 63
[25]Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü**, Çev: Beliz Güçbilmez, Ankara, Dost Yayınları, 2003, s. 184
[26] Özakman, **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**, s. 39-40

bozulduğu an, dramın yapısı da bozulur. Bugünden bakıldığında anlaşılması güç bir şekilde bu anlaşma çağlar boyu bozulmamış, seyirci bu kurmaca dünyanın gerçek olmadığını bilse de ona inanır gibi yapmış, sahnedekilerse seyircinin bu tutumuna güvenerek bu aldatmacayı sürdürmüştür. Oysa dram sanatında olaylar ve karakterler seyirciyi gerçeklik algısına yönlendirirken sahne-seyirci arasındaki fiziksel mesafe, bunun gerçek olmadığını hatırlatır. "Oyun yerini seyir yerinden ayıran aralık, yaşamla sanatın bağıntısını güçlendirmiştir."[28]Bu aralık arttıkça sahnede yaşama benzerlik kandırmacası yaratmak eğilimi de yoğunlaşarak devam etmiş, dram sanatını gerçekçilikle özdeş hale getirmiştir.

Buna bağlı olarak dram sanatının sunumunda yaygın biçimsel eğilim kapalı biçim doğrultusundadır. Yani sahne seyirciye kapalıdır, oyun, seyircinin varlığını hesaba katmadan, seyirci yokmuşçasına, her şey yaşam gerçeğiymiş gibi sunulur. Bu yaklaşım gerçeğe öykünmeye dayanır. "Yazar ve oyuncu anlattıkları tipleri onların kişiliğine girerek öykünme (benzetme) yoluyla canlandırırlar, izleyicilerden de canlandırılan kişilerle özdeşleşmesi beklenir."[29] Bu sahneleme biçimine yaşam gerçeğine benzerliği gözettiği için 'benzetmeci', seyirci sahnede olanlar gerçekmiş yanılgısına sokulduğu için 'yanılsamacı', seyirci karakterlerle duygudaşlığa sevk edildiği için 'özdeşleşmeci' gibi isimler de verilir. Seyircinin yaşam gerçeğiyle sahne gerçeği arasındaki mesafe, yanılsamaya dayanan benzetmeci tiyatro anlayışında kurulan duygudaşlık, özdeşleşme bağı sayesinde mümkün olduğunca kısalır, örtüşmeye yüz tutar.[30] Böylece kapalı biçim, dram sanatında gerçekçiliğin bir başka garantisidir. Bu kapalı biçim, yanılsamacı sahneleme, Poeitka'dan kaynağını alan ilkelerle kurgulanmış klasik dramatik metinler tarafından talep edilir. Dolayısıyla klasik dram metin merkezlidir. Söz konusu ilkelerin birçoğu metin kurgulamaya yönelik, gerçeğe uygun bir metin stratejisini biçimlendirme yöntemleridir. Öyle ki dramatik metnin "gerçeğe yakınlığı ve inandırma tekniği, çabucak bunun gerçek bir

---

[27]**Türkçe Sözlük,** Haz. Şükrü H. Akalın, Recep Toparlı, v.d. Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2005, s. 1214

[28] Şener, **Dram Sanatı**, s. 118

[29] Zehra İpşiroğlu, **Tiyatroda Devrim,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000, s. 19

[30] Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2002, s. 23

öykü, karakterlerin de kanlı canlı insanlar olduğuna inandırır; tüm bu gerçeklik etkilerini yaratanın metnin kendisi ve yöntemleri olduğu unutulur."[31] Klasik dramda önce bu yöntemlerle oluşturulan bir metin vardır, sahneleme ondan sonra gelir ve benzetmeci kapalı biçim sahnelemeyi klasik dramatik metin biçimlendirir. Klasik dram, metinden dolayımla konuşma değil yazı, hareket değil dil merkezli bir yaklaşım içerir.

> "Dramatik metin: Yazılı metin olarak okunduğu ya da gösterim sırasında duyulduğu biçimiyle dilsel metin. Burada yalnızca, metnin yani bir iz olarak sahnelemeden önce var olduğu ve provalardan, doğaçlamalardan ya da gösterimlerden sonra yazılmadığı ya da yeniden yazılmadığı metin tiyatrosu olgusunu ele alıyoruz. Böylece, tipik olarak Batılı olan bir bakış açısıyla, sahnelemenin daha önce var olan yazılı bir metne bağlı olduğunu hep akılda tuttuğumuza göre, salt dil merkezli bir bakış açısı içinde kararlı bir yer alıyoruz."[32]

Bu tür bir metin merkezli sahnede rastlantıya, sürprize bir başka deyişle gerçekçiliği sekteye uğratacak hiçbir anlık gelişmeye yer yoktur. Klasik dram metni, gerçekçi örgütlenmesiyle, ona bağlı sahnelemede gerçekçiliği sağlar. Dramatik metnin sahnelemesi, seyirci için kolay algılanır bir gösterimdir, bu tür bir metni anlamak, talep ettiği duygulara ulaşmak zor değildir. Çünkü burada tiyatro pratiğini düşünmek için küresel bir düşünmeye ihtiyaç yoktur ve gösterimi anlamak ve ondan zevk almak için onu iç görüsel ve önyargısız olarak anlamak yeterlidir.[33] Bu da dramın gerçekçi yapısıyla ilişkilidir çünkü seyircinin kendi gerçeğine yakın bir kurguyu sahnede gördüğünde anlaması kuşkusuz kolay olacaktır.

Dram teorisi ve Poetika arasında burada özetlenen paralellik gösteriyor ki, Aristoteles'in Poetika'da ortaya koyduğu ilkeler, sonraki çağlara taşınarak dram sanatını şekillendirmiş, Poetika tiyatroyu geri dönülmez şekilde yaşam gerçeğine yaklaştırmıştır. Nitekim "batı sanatı, sanatı yansıtma, benzetme ya da taklit olarak görme eğilimindedir. Sanat eserinde gördüğümüz doğadır, insandır, hayattır ve sanatçı eserlerinde bunları yansıtır; ayna tutar dünyaya sanki. (…) Sanatı yansıtma

---

[31]Patris Pavice, **Sahneleme,** Çev. Sibel Kamber, Ankara, Dost Yayınları, 1999, s. 90
[32]**A. e.** s. 52
[33]**A. e.** s. 133

olarak görmek yüzyıllar boyu devam etmiş ve zamanımıza kadar gelmiş"[34]tir. Dram sanatına yüklenen bu gerçekçi misyon, batı tiyatrosunda çağlar boyu sürecektir. Son kertede Poetika'dan kaynağını alan dram sanatı ve klasik dramatik yapı, gerçekçi bir kimliğe sahiptir, Poetika'daki gerçekçi ilkeler geçtiğimiz yüzyıla dek dram teorisinin belirleyicileri olmuştur. Bu anlayışın yüzyıllar boyu nasıl etkisini sürdürdüğünü ve dram teorisini şekillendirdiğini anlamak kuşkusuz güçtür. Ancak bu aşamada, anlaması güç de olsa, söz konusu anlayışın batı tiyatrosunu yüzyıllar boyu nasıl şekillendirdiğine ve dram sanatında hangi gerçeklerle nasıl bir ilişki kurulduğuna kabaca göz atmak yerinde olur.

1. 2. Batı Sanatında Klasik Dram Anlayışının Gerçekçilik Bağlamında Evrimi

Aristoteles'in Poetika eserinde görülen, dramı gerçekçi kılan yaklaşım, batı tiyatrosunda yaklaşık yirminci yüzyıla kadar sürecek, ancak gerçekliğe ve gerçekçiliğe yüklenen anlamlarda farklılaşmalar görülecektir. Bu yaklaşım farklılıklarında da Aristoteles'in gerçeğe benzerlik ilkesine atıfta bulunulacak ve farklılaşmalar bu ilkenin çağlar boyu farklı alımlanma biçimlerinden doğacaktır. Bu nedenle öncelikle Aristoteles'in mimetik ilişki kurmak için referans aldığı gerçekliğe yönelik ima ettiği anlamlara değinmek gerekir. Nitekim onun gerçeklikle kastettiği salt dış gerçeklik değildir. Ona göre varlık sürekli gelişerek son varlığa ulaşmak ister. Somut gerçek bir gölge, bir yansı değil, gelişecek olan varlığın ilk şeklidir. [35] Burada yaşam gerçeğinin ideal gerçeğe evrilmesinin mümkün olması söz konusudur, sanat da bu evrimde önemli bir misyon yüklenir. Sanatın yansıttığı gerçek yine duyuların algıladığı gerçektir ama bu gerçeğin yetkinleştirilmesi mümkündür ve bu sanatın ayrıcalığıdır.[36]Bu durumda sanat eseri mevcut gerçeği yansıtmakla kalmayıp o gerçeğin ulaşması gereken ideal gerçekliği de işaret eder. Böylece Aristoteles'in önerdiği gerçekçiliğin üç yönü olduğu ortaya çıkar: birincisi sanatın görüntüyü olduğu gibi yansıttığı, ikincisi geneli ya da özü yansıttığı, üçüncüsü de ideal olanı

---

[34] Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri,** İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, s. 17
[35]**A. e.** s. 28
[36]**A. e.** s. 30

yansıttığı görüşüdür. [37] Bu üç yaklaşım da Aristoteles'te mevcuttur. Daha açık söylemek gerekirse dram sanatı görünen gerçekliğin içinden seçme yapar, ayıklar, tipik, genel olanı merkeze koyup ondan bir öz, düşünce elde etmeye çalışırken aynı zamanda olması gerekene işaret eder. Poetika'dan temel alan Antik Yunan dramının, atıfta bulunduğu gerçeklikte bu üç yön de yer alır.

Bu başlıkta bütün bir batı tiyatrosu tarihini anlatmak, çalışmanın sınırlarını aşacağından, burada Aristoteles'in açtığı üç yoldan, batı dramının çeşitli evrelerinde hangi gerçeklikle nasıl bir ilişki kurduğuna genel olarak bakılacak, bunun için belli kırılma noktalarına odaklanılacaktır. Bu çerçevede ilk uğrak noktası Roma tiyatrosu ve burada yazılan tek dramaturji eseri olan Ars Poetika'dır. Çünkü Ars Poetika Batı dillerine Poetika'dan önce çevrilip, batının dram sanatını önemli ölçüde etkilemiştir.

Antik Yunan tiyatrosunun devamı niteliğinde olan Roma'da, tiyatroda gerçeği yansıtmaya temellenen anlayışın güçlenerek devam ettiği görülür. Ars Poetika'da Roma tiyatrosu için verilen öğütler Aristoteles'in Poetika'sıyla koşuttur. Hatta denilebilir ki Horatius, Poetika'da ortaya koyulan ilkeleri mecazlı bir anlatım yoluyla ve örneklemelerle detaylandırmıştır. Buna bağlı olarak eserde en vurgulu değinilen ilke, yaşam gerçeğine benzerliktir. Aşağıda alıntılanan sözlerde Horatius'un, şairleri gerçekçi olmaya çağırdığı açıkça görülmektedir.

> "bir senatörün görevinin, bir yargıcın işlevinin, savaşa gönderilen bir generalin rolünün ne olduğunu öğrenmiş biri, her bir karakter için uygun olanı nasıl sunacağından kendinden emin olarak bilir. Eğitimli sanatçıyı, hayatın ve karakterlerin ibretlerini göstermeye ve bize bu kaynaklardan yaşayan sesler getirmeye davet ediyorum. Bazen biçemsel incelikten, görkemden ve ustalıktan yoksun ama etkileyici pasajlarla ve doğru olarak çizilmiş karakterlerle süslü bir hikaye, gerçeklik anlayışından yoksun şiirlerden ve sırf kulağa hoş gelsin diye yazılmış ıvır zıvırdan daha zevk verici olabilir."[38]

Burada eserin gerçekliği ele alması estetiğin ve biçimsel güzelliğin önüne koyulmaktadır. Hatta Horatius daha ileri giderek gerçekçiliği yakalamak için eserin

---

[37] **A. e.** s. 19

[38] Horatius, "Ars Poetika", Çev. Irmak Bahçeci, Eren Buğralılar, Barış Yıldırım, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 19. Sayı, 2005, s. 9

gerektirdiği gerçek duyguyu önce yazarın, ardından oyuncunun hissetmesi gerektiğini şöyle ifade eder: "İnsan yüzü, gülenlerle güldüğü gibi, ağlayanlarla da ağlar. Eğer benim ağlamamı istiyorsan, önce sen kendin hüzünlenmelisin."[39] Burada sen diye hitap ettiğinin oyuncular olduğu düşünüldüğünde, yazarın, sadece metni gerçekçi kurgulamayı değil gerçekçi bir oyunculuğu da talep ettiği söylenebilir. Horatius özellikle karaktere uygun davranış ve konuşma seçimi üzerinden gerçekçiliğin gerekliliğini eserinde sıklıkla odağa alır. "Acıklı sözler hüzünlü yüzlere uyar, tehditle dolu kelimeler kızgın yüzlere; şen sözler eğlenen yüzlere uyar, haşin sözler ciddi yüzlere. Çünkü doğa bizi başımıza gelecek her tür olaya tepki verebilecek şekilde biçimlendirir."[40] Dolayısıyla Ars Poetika'da, Poetika'daki ilkeler daha detaylı, sistematik şekle bürünürken, sanat ile gerçeklik arasındaki dolaysız bağ ve gerçekçilik ilkesi daha vurgulu şekilde sürdürülmüştür. Burada işaret edilen gerçeklik daha çok yaşamda algılanan dış gerçeklik gibi görünmektedir.

Orta Çağ tiyatrosu Hıristiyanlığın ilanıyla birlikte odağı yaşam gerçeğinden öte dünyaya çevirince tiyatronun malzemesi yaşamsal, dünyevi gerçekler değil dinsel gerçekler olur. Kalıcı, asıl gerçek olan Hıristiyanlık bu tiyatro aracılığıyla anlatılır. Ancak Rönesans ile birlikte durum değişecek ve Poetika ile Ars Poetika, batı tiyatrosunda geri dönülmez şekilde merkezi rol üstlenecektir. Çünkü İtalya'da başlayan Rönesans hareketi, Avrupa'nın, dramı da İtalya kanalıyla tanımasına neden olacaktır. Dolayısıyla Roma tiyatrosu için yazılan Ars Poetika, Rönesans ile birlikte Avrupa'nın tanıdığı ilk dramaturji eseridir. Eserin etkisiyle Roma oyunları da dikkate alınmış ve Rönesans için örnek oluşturmuştur. "Oyun yazarlığındaki değişimin ilk işareti Roma oyunlarının incelenmesinden sonra ortaya çıkan, dramatik biçim konusunda yeni bir farkındalık oldu. (…) (Yazarlar) Latin oyunlarını dramatik değerleri bakımından takdir etmeye ve onların taklitlerini oluşturmaya başladı."[41]sözleri bunu kanıtlar. Bu doğrultuda kaçınılmaz olarak Roma tiyatrosunun kaynağı olan Antik Yunan tiyatrosu ve Poetika da keşfedilip incelenmiştir. Böylece

---

[39]**A. e.** s. 3
[40]**A. e.** s. 4
[41] Oscar Brockett**, Tiyatro Tarihi,** Çev. Sevinç Sokullu, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda Öndül, Beliz Güçbilmez, Ankara, Dost Yayınları, 2000, s. 138

"İtalyan Rönesans'ındaki dramatik eleştirinin öyküsü aslında Aristoteles'in yeniden keşfinin, Poetika'nın dramatik teoriye merkezi bir referans noktası olarak yerleştirilmesinin ve halihazırda yerleşmiş olan eleştirel gelenekle ilişkilendirilmesinin öyküsüdür."[42]Bu durumun, bu çalışma açısından ima ettiği önemli anlam, Poetika ve Ars Poetika'daki dram anlayışının gerçekçi kimliğinin, Rönesans tiyatrosuyla beraber batı tiyatrosunu şekillendirmesi, akıl ve duyularla kavranabilen yaşamsal gerçeklerin merkeze geçmiş olmasıdır. Öyle ki tiyatronun yaşam gerçeğini taklit ettiğine yönelik ön kabul, dramın eğitici ve işlevsel bir boyut kazanmasına neden olur. Çünkü bu anlayışa göre erdemli insanların taklit edilip ödüllendirilmesi insanı erdeme teşvik eder, kusurların taklit edilmesi ve cezalandırılması ise caydırıcı işlev görür.[43]

Rönesans'ta sanatın gerçekçi olması vurgusu iyiden iyiye güçlenir. Dram sanatında şair yalnız gerçek olanı göstermeli ve onu seyircinin gerçek kabul edeceği biçimde sunmalıdır.[44] Bu vurgu resimde perspektifin keşfiyle koşuttur. Resme üç boyutluluk verip derinlik katarak gerçeklik illüzyonunu artıran bir teknik olan perspektifin bu çağda keşfedilmesi tesadüf olamaz. 15. yy. başlarında keşfedilen perspektif, bundan sonraki yüzyılların sanatını da egemenliği altına alacaktır.[45] Resimde perspektifin dramdaki karşılığı yanılsamadır. Çünkü her iki teknik de sanat eserinde sunulanın, yaşamsal gerçeğin kendisi olduğu yanılgısını yaşatır, oysa sunulan, kurgulanmış, sanatsal bir gerçeklik olup izleyiciye yaşatılan bir nevi gerçeklik aldatmacasıdır. Perspektifin kullanıldığı resimler için söylenen "Sanki onlara dokunabilecekmişiz gibi yakın hissediyoruz kendimizi ve bu duygu onları bizim daha yakınımıza getiriyor."[46] ifadesi, bu tekniğin nasıl bir yanılsama yarattığını açık eder. Resimde perspektifin yarattığı denli büyük bir gerçeklik illüzyonunu sahnede yaratmak ve bunun için gerekli teknikleri bulgulamak Rönesans'ta ve sonraki çağlarda tiyatronun da temel hedefi olacaktır.

---

[42] Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri,** Çev. Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, Ankara, De Ki Yayınları, 2008, s. 39
[43]**A. e.** s. 40
[44]**A. e.** s. 47
[45] E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü,** Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999, s. 239
[46]**A. e.** s. 239

Poetika ve Ars Poetika ile başlayan, Rönesans'ta perspektifin keşfiyle iyice güçlenen, dramda gerçeğe benzerlik ilkesi, neo-klasik dönemde tiyatronun mutlak kuralı olur. Çünkü bilimsel gelişmelerle birlikte akla, somut olana, duyu ile algılanan gerçeğe güven büyük oranda artmış, evrenin akılla kavranan, kurallarla işleyen yapısını sanat eserinde yaratmak amaçlanmıştır. Bu döneme akıl çağı da denir, akıl gerçeklik, kesinlik ve kuralları talep eder.

> Descartes'e dayanan akılcılığa göre evren matematiksel bir düzen içinde işlemektedir. İnsan aklı da bu düzene paralel işler. Sanat eserinde de akla ve evrene paralel bir düzen vardır. Zaten insan sanat eserinden bu yüzden hoşlanır. Bu nedenle sanatta evrenin ve aklın düzeni yeniden yaratılmalıdır. Bu düzenin kesin ve değişmez kuralları vardır ve bu kurallar ancak akılla kavranabilir. Böylece klasik akımın belirleyicisi akılcılık ve ölçülülük olmuştur. [47]

Evrenin ve aklın değişmez, kesin kuralları oluşu düşüncesiyle beraber, sanat eseri için de kesin ve değişmez kurallar arayışıyla Ars Poetika ve Poetika işaret edilir. Öyle ki artık Aristoteles tüm edebi meselelerin başlıca otoritesi olarak görülmeye başlanmıştır.[48] Bu demektir ki Ars Poetika ve Poetika'da ortaya koyulan dram anlayışı ve ilkeler mutlak kurallar olarak neo-klasik dramın belirleyicisi olacak, söz konusu eserlerin tüm ilkelerini şekillendiren merkezi ilke olarak gerçeğe benzerlik ilkesi de hiç olmadığı kadar mutlak hale gelecektir. Diğer tüm kurallar ve kuralcılık çabası bu dönemde gerçeklik yanılsamasını güçlendirmeye hizmet eder.

Neo-klasik gerçekçilik fikri bir yandan yaşam gerçeğine benzerlik ve bu gerçeklikten bir düşünce doğrultusunda seçme yapma anlamını taşırken diğer yandan ideal bir gerçekliği işaret etme ülküsünü de içerir. Bu bakımdan Aristotelesçi gerçekçiliğin üç yönünü de taşır. Bu dönemde sanatta güzelliğin sanatçının doğayı idealize etmesiyle ilişkili olduğu tartışması[49] dramdaki gerçekliğin ideal olanı sunarak öğretici olması gerektiği fikrini getirmiştir.

---

[47] Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi,** Ankara, Dost Yayınları, 2008, s. 93
[48] Brockett, **Tiyatro Tarihi,** s. 142
[49] Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, s. 475

> "Eleştirmenler öncelikle yazarlardan konularını gerçek yaşamda olabilecek olaylarla sınırlandırmalarını beklerler. Bir başka istekse tiyatronun ahlak dersi vermesidir. Bunun sonucunda yazarlardan sadece yaşamı kopya etmeleri değil yaşamın ideal ahlak düzenini de açıklamaları istendi. Ayrıca neo-klasikler hakikati yüzeysel detayların karmaşasında aramak yerine onu tüm görüntü ve olaylarda ortak olan niteliklere yerleştirdiler.[50]

Neo-klasiklerin ideal gerçekliği eserde işaret etme çabaları, eserlere, iyilerin ödüllendirilip kötülerin cezalandırılması ya da duyguların akıl ve sağduyu ekseninde dengelenmesi gereği olarak yansır. Ancak bu durum, eserlerde yaşam gerçeğiyle çelişmelere neden olmuştur. Çünkü yaşamda her zaman iyiler ödüllendirilip kötüler cezalandırılmaz, duyguları kontrol etmek o denli kolay değildir. Ayrıca insan hem iyi hem kötü yönlere sahip bir canlı olsa da neo-klasik eserlerde zaman zaman ideal adaleti sağlamak adına iyi ve kötüyü keskin çizgilerle ayırmak olasıdır. Bu bağlamda neo-klasik anlayış gerçeğe benzerlik ilkesini sarsılmaz bir kural olarak sunduğu halde yaşam gerçeğinin ideal gerçekle özdeş olmaması yönüyle kendi içinde çelişkiye düşer. Buna karşın neo-klasik ülküyle birlikte Ars Poetika ve Poetika'nın yeri yıkılmazcasına sağlamlaşmış, ister ideal ister yaşamsal anlamda olsun, gerçekçilik, karşı çıkılmaz bir ülkü olmuştur. Neoklasizm ile beraber batı dramında gerçekçilik dışı arayışlar için bütün kapılar kapanmıştır.

18. yüzyıl, batı dramının gerçekçilik öyküsünde bir başka dönüm noktasını getirir. Alman oyun yazarı ve düşünür Lessing'in yazdığı Hamburg Dramaturjisi ile birlikte "Başlangıcından bu yana tiyatroda tam anlamıyla dramaturgi kavramının ne olduğu ve kavramın açık biçimde kullanımı Lessing ile olmuştur."[51] Lessing'in bu eserinde tiyatroya bir takım yenilikler getirmeye çalıştığı görülür. Ancak "Alman tiyatro sanatına getirdiği tüm yenilikçi reformlara karşın 18. yy. akılcılığından dışarı çıkmamıştır. Mevcut klasizmi tekrar gözden geçirerek uygulamaktan öteye gitmemiştir."[52] Dolayısıyla akılcılıkla beraber gerçekçilik ülküsü de Lessing'in tiyatro anlayışında sürdürülür. Bu çerçevede Hamburg dramaturjisi, dramı gerçekçi yaklaşım doğrultusunda yeniden düzenlemek amacıyla Poetika ve Ars Poetika'yı

---

[50] Brockett, **Tiyatro Tarihi,** s. 142
[51] Hülya Nutku, **Dramaturgi,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2001, s. 37
[52] Brocket, **Tiyatro Tarihi,** s. 359

yankılar. Karakterde gerçeğe uygunluk ve nedensellik gözetilmesi bağlamında, eserde geçen aşağıdaki sözler, eserdeki gerçekçi yaklaşımı kanıtlar:

> "Mucizelere ancak fiziksel dünyada inanırız, moral dünyada tiyatro bu dünyanın okulu olduğu için her şeyin kendi düzenli gelişiminin olması gerekir. Her kararın, düşünce ve ifadelerdeki en küçük değişimin nedeni, öngörülmüş karakterlerin ölçütleriyle birebir uyuşmalıdır ve bu nedenler gerçeklik ortamındaki olabilirlikten fazlasını belirtmemelidir." [53]

Lessing'in tüm kaygısı gerçekçiliğin bir an için bile olsa bozulmaması, elden bırakılmamasıdır. Hatta ona göre bir oyunun en büyük eksikliği gerçek dışı olmasıdır.[54] Lessing'in getirdiği yeni düşünceler yalnızca gerçeğe uygunluğu bir parça daha artırmak üzerinedir. Öyle ki ona göre yazar "seyirciye yaşadığı yanılsamayı hatırlatacak her şeyden uzak durmalıdır çünkü hatırladıkları an yanılsama ortadan kalkar."[55] Böylece Hamburg Dramaturjisi'ndeki nihai hedefin de gerçeklik yanılsaması yaratmak olduğu, bu gerçekliğin yaşama ait dış gerçek olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır.

Bütün bunlar gösteriyor ki, batı dramında gerçekçi yaklaşım, yerini her adımda daha da sağlamlaştırarak merkezi konumunu sürdürmüştür. Ancak süre gelen anlayıştaki gerçeklik kavramına yaklaşım ile tırmanan akılcılık düşüncesi, dram tarihinde önemli bir karşı çıkışı doğurmuştur: romantizm. Romantizm batı dramının gerçekçi evriminde bir başka dönüm noktasıdır.

Romantik akım klasiklerin akıl ilkesinin karşısına duyguyu koymuş, tam da bu yüzden romantizm adını almıştır. Çünkü "kelime anlamı olarak romantizm, duygusal eğilim, romantik ortam ya da durum; romantik ise davranışlarında duygu ve coşkunun aşırı ölçüde etkisi bulunan"[56] demektir. Duygular o denli odağa alınmıştır ki, duyguların karşıtı olarak görülen usavurma, usun diriliği, canlılığı ve yenilmezliğine duyulan inanç ve kendi kendini denetleme yeteneği Ortaçağın

---

[53] Gotthold Ephraim Lessing, **Hamburg Dramaturjisi**, Kerem Karaboğa'nın Yayınlanmamış Çeviri Ders Notu, 2005
[54] **A. e.**
[55] **A. e.**
[56] **Türkçe Sözlük,** s.1661

çöküşünden beri romantizmde olduğu kadar küçümsenmemiştir.[57] Almanya'da Fırtına ve Coşku hareketiyle başlayan romantik akım, Fransa'yı da çok geçmeden etkisi altına alır. "Romantik teorinin Fransa'da hakimiyeti Victor Hugo tarafından Cromwell'e yazdığı ünlü önsözle başlatıl(mış)"[58], Hugo'nun Hernani oyunu ise romantik akımın önemli örneği olmuştur. Hugo'nun Hernani oyunu, aşkı, nefreti, tutkusuna uç boyutta kapılarak fevri davranışlar sergileyen, duyguları uğruna türlü fedakarlıklarda bulunan, ölümü göze alan ancak verdiği sözün sonuna kadar arkasında duran onurlu karakterleriyle[59] romantizmi karakterize eder.

Romantizmi önemli dönüm noktasına yerleştiren, duygulardan yana tavrıyla, klasisizmin akılcılığından dolayımla gerçekçiliğine de karşı çıkmış, klasiklerin gerçekçiliğini gerçekçi olmayışla eleştirmiş olmasıdır. Öyle ki "Romantikler klasisizmin gerçeğe dayanmayan yasalarına karşı savaşırken bazen gerçekçiliği yardıma çağırmışlardır; Romantiklerin inanılmaz düşleri karşısında da aynı şeyi klasikçiler yapmıştır."[60] Daha anlaşılır bir ifadeyle Romantikler klasiklerin gerçek olarak sundukları şeye ve gerçekçi yaklaşımlarına saldırırken romantizm klasizm tartışması gerçeklik anlayışındaki farklılıklar üzerinden ilerler. Çünkü romantizmin klasisizmden ayrıldığı nokta gerçeğe yüklediği anlamdır. Akılcılığa dayalı klasizmin temeli olan aydınlanma hareketi için evren anlamlı, anlaşılabilir, açıklanabilir bir olgu iken duygucu romantizmin uzantısı olan Fırtına ve Coşku hareketi için evren anlaşılmaz, gizemli, insan aklı için anlamsızdır. Biri gerçeğe ulaşıp onu denetleyebilmenin bilinci diğeri gerçeğin içinde kaybolup onu aramaktan vazgeçişin belirtisidir.[61] Özetle klasikler için bu dünyada mevcut olan ve ulaşılabilen, anlaşılabilen gerçeklik, romantikler için başka dünyalara ertelenmiş bir ütopyadır. "Klasikçi kişi gerçeği ele geçirmiş olduğunu sanıyordu (…) romantik kişi ise (…) ezici bir gerçeğin karşısında savunmasız kaldığına inanırdı. (…) kendisini hiçbir

---

[57] Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** Çev. Yıldız Gölönü, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1995, s. 151
[58] Carlson, **Tiyatro Teorileri,** s. 115
[59] Victor Hugo, **Hernani,** Çev. Cemil Meriç, İstanbul, MEB Yayınları, 1956
[60] Georg Lukacs, "Ruhbilimin Işığında Romantizm", **Yeni Dergi**, 24. Sayı, 1966, s. 183
[61] Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s. 112

zaman gerçekle eşit durumda görmedi."[62] Klasiklerin bu dünyadan alıp eserlerine malzeme ettiği gerçeklik, romantikler için ulaşılamayan ve anlaşılamayan asıl gerçeğin bir yanılsaması olduğundan, onlar, sanatta taklit ilkesi üzerine bir daha düşünür ve dış dünyayı kopya eden bir gerçekçiliği yadsırlar.

> "Romantik tiyatro kuramcıları klasik tiyatronun taklit ilkesine karşı çıkmışlardır. Bu kuramcılara göre tiyatro eseri dış benzerliği sağlamak anlamında yansıtmacı olmamalıdır. Önemli olan derindeki asal ve öz gerçekliği seyirciye iletmektir. Bunu yapabilmek için yüzey benzetmeciliğinden vazgeçilmelidir. (…) (Sanatta doğaya benzerlik) en derinden olanın, ruhsal olanın somut gerçekler aracılığıyla ifade edilmesi demektir. Benzerliği korunan somut gerçekler simgesel olarak kullanılmıştır."[63]

Romantizmin gerçekliğe söz konusu yaklaşımında, gerçeğin, görünen gerçek ve asal gerçek olarak ikili bir yapıda çizildiği ve görünen gerçeğin asal gerçeğe ulaşmak için yalnız aracı olarak kabul edildiği anlaşılır. Bu nedenle dış gerçeklik malzeme edilirken benzetmeci değil simgeleştirici bir yaklaşım güdülmesi gerektiği söylenmektedir. Bu aşamada, yadsınan dış gerçek karşısında varılmak istenen asal gerçeğin ne olduğu sorusu akla gelir. "Romantik tiyatronun amacı tanrısal gerçeğe ve insanın doğal özüne ışık tutmak, görevi insan kişiliğini bu gerçek doğrultusunda yoğurmak yetkinleştirmektir."[64] Dolayısıyla ulaşılmak istenen tanrısal, üst bir gerçeklik olup sanat da bunun için aracı konumundadır. Bu tür bir gerçeklik anlayışı farklı görünse bile, aslında Aristotelesçi gerçekçiliğin üçüncü yönü olan, sanat eserinde işaret edilen ideal gerçekliği hatırlattığından, özünde pek farklı değildir. Bunu daha iyi anlamak için, romantik akımda sanata ve gerçeğe yönelik sözü edilen yaklaşımın felsefi karşılığı olan Alman idealizmi şu sözlerle özetlenebilir:

> Tanrısal gerçek fizikötesidir, insanın duyumlarına, algısına açık değildir. Tüm evren, tüm doğa bu gerçeğin görünümüdür. Evrenin uyumundan insan ile doğa, tanrı ile dünya bir ve özdeştir. Tüm varlık tanrı ile tek nabız halinde atar. Kişi bu uyumu ancak din, sanat ve felsefeyle anlar. Sanat tanrısal gerçeğin kendini belli ettiği üstün bir olgudur. Sanatın tanrısal gerçeğe

---

[62] **A. e.** s. 157-158
[63] Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi,** s. 150
[64] **A. e.** s. 132

> ulaştırmada önemli rolü vardır. Sanatçı doğanın canlı evrimsel özünü görür, eserinde evrenin düzenini, tanrısal uyumu ifade eder.[65]

Bu düşünme biçimi sanatçının eseri ile tanrının eseri olan dünya arasında bir koşutluk çizer. Böylece sanatsal yaratıcılıkla tanrısal yaratıcılık da birbirine yaklaşır ve sanatçı üstün bir konuma yerleşir. Sanatçı, bazı özellikleriyle diğer insanlardan ayrılan, kendi kişiliğiyle önem kazanan bir üstün adamdır, derinliği ve duyarlığı ile esrarengiz bir kuvvete sahip, dahi dediğimiz adeta tanrısal bir varlıktır.[66]Akılcılığa saldırı ve tanrısal gerçeklik fikri, insanın ortak bir kökeni olduğu ve doğallığın bozulmaması oranında gerçeğe ulaşılabileceği fikriyle birleşir. Bu yüzden Romantizm zaman zaman daha az kısıtlanmış bir yaşam özlemi içinde ilkel ve vahşi olana, bazen Orta Çağ'a döner; bazen de yine aynı nedenlerle Hıristiyanlığa ve gizemciliğe yönelir.[67] Tanrısal gerçekliğin kuşku götürmez olduğu Orta Çağ ve Hıristiyanlık ile akıl ve aydınlanmanın bulaşmadığı ilkel doğa onlar için vazgeçilmez bir sığınaktır. Nitekim doğaya dönüş fikrinin önemli temsilcilerinden Jean Jacques Rousseau'ya göre, Tanrı hikmeti insana bilgisizliği uygun görmüş, onu boş araştırmalara dalmaktan korumak istemiştir, bundan kurtulmaya çalışmak ahlaksızlıktır, doğa, çocuğunun elinden silahı alan ana gibi bizi bilimden korumak istemektedir.[68] Bu düşüncede doğa, bilimi yasaklayan bir Tanrı ile özdeş görülmekte; bilgi arayışı doğayı ve ondan dolayımla insanı tahrip etmektedir. Nitekim romantik yazar Goethe, başyapıtı olan Faust'ta, daha fazla bilmek için şeytana ruhunu satan ama onu geride bırakarak önce kendi çıkarları için başka insanlara ardından daha çok kazanç için doğaya zarar veren, hırsıyla gözleri kör olan insanın 'trajik' öyküsünü[69] anlatır. Zira doğaya zarar vermek, onda gizlenen asal gerçekliğe zarar vermektir.

Romantikler de doğal gerçekliği kullanır ancak ona yaklaşımları farklıdır. Romantik sanatçı, -klasik sanatçının yaptığı gibi- doğayı, taklit için ya da onu mükemmelleştirmek adına aslında bozmak için malzeme olarak almaz, ondaki asal

---

[65]**A. e.** s. 140
[66]Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri,** s. 102
[67]Lukacs, "Ruhbilimin Işığında Romantizm", **Yeni Dergi,** s. 184
[68] Jean Jacques Rousseau, **Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev,** Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007, s. 17
[69] Johann Wolfgang Goethe, **Faust,** Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul, Sosyal Yayınları, 2002

gerçeği kavramak ve anlatmak peşindedir, doğa onun için kopya malzemesi değil yaratıcı tanrısal yönüyle bir esin kaynağıdır. Bu anlayışta sanatın doğayla ilişkisinde benzetmenin ötesinde bir yaklaşım olduğu açıkça görülür. Nitekim Goethe'ye göre "Doğaya hiçbir durumda kusursuz olarak öykünmeye olanak yoktur, sanatçıdan beklenen yalnızca bir görünüşün yüzeyini yansıtmasıdır."[70] Sanatçı doğadan ilham alıp onu idealize etmek için eserinde kullanır ama bununla çelişir şekilde sanatçının malzemesi yine doğal gerçekliktir. Böylece romantikler klasiklerin gerçekçiliğini yeterli görmezken kendilerinin yaptığı, farklı bir hedefle de olsa dış gerçeğe benzetmedir. Onlar doğal gerçekliğin tanrısal yönünü görüp eserine yansıtır.

Romantizmi önemli bir dönüm noktası kılan gerçekliğe bakıştaki bir başka farklılık da Hegel ile gündeme gelir. Buna göre romantik anlayış insanın ikilemlerden oluşan bir doğaya sahip olduğu fikrine dayanarak, sanat aracılığıyla bu ikilemler arasında denge kurmayı temel düstur olarak alır. Görünen gerçek- tanrısal gerçek, ruh- beden, akıl- duygu, birey- dünya, özgürlük- zorunluluk gibi birçok karşıtlık, söz konusu ikilemler içinde yer alır. Bu düşünceye temel olan, Hegel'in evrenin karşıtlıklardan oluştuğu fikrine dayanan diyalektik görüşüdür. Nitekim ona göre "her yandan sonluluk içine saplanıp kalmış olan insanın aradığı şey, daha yüksek, daha özlü, sonlu olanın tüm karşıtlıklarının ve çelişkilerinin içinde en son çözümlemesine ulaşabileceği, özgürlüğün de doyuma kavuşabileceği bir gerçeğin alanıdır."[71] Bu durumda Hegelyen gerçeklik, karşıtlık ve çelişkilerin çözülmesinde bulunur, karşıtlıkların uyuma kavuşmasını ödev edinen sanat eseri de bu durumda asıl gerçeğin sunumu olacaktır. Çünkü Hegel'e göre "gerçek, akıl katında tüm karşıtlıkların aşılmasıdır. (…) Sanatın aslında gerçekleştirdiği şey (…) karşıt olan iki şeyin yani ruh ile maddenin yapıtın içinde birbirinden ayrılmayacak şekilde yer almasını sağlamaktır."[72] Böylece diyalektik ile gerçeklik ilişkisi batı dramında önemli bir evreyi haber verir. Hegelci batı düşüncesinin karşıtlıklara dayalı düşünme biçimi, batı dramındaki karşıtlık ve çatışmalarda ifadesini bularak güçlenir. Öyle ki bu bakış açısına göre karşıtlıklar arasındaki uyum, evrendeki uyumla ortaklık kurarak

---

[70]Beatrice Lenoir, **Sanat Yapıtı,** Çev. Aykut Derman, İstanbul, YKY Yayınları, 2005, s. 57
[71]**A. e.** s. 165
[72]**A. e.** s. 163

sanat eserinde yani dramda mutlak gerçekliği vücuda getirecektir. Sanat eserlerinde denge kurulmaya çalışılan en yaygın ikilik akıl ile duygular arasındadır. Schiller "Us her zaman birlik isterse doğa çeşitlilik ister, insan da bu iki elçi ile uğraştırılır. Birincinin (usun) yasası ona kandırılamayan bir bilinçle, ikincinin (doğanın) yasası da durdurulamayan bir duygu ile verilir."[73]sözleriyle buna işaret eder ve doğa ile akıldan birinin diğerine kıymasının doğru olmadığını, ikisinin birlikte var olması gereğini savunur: "Demek us fiziksel topluma törel birliği getirince doğa çeşitliliğini incitmeyecektir. Doğa da toplumun törel yapısında çeşitliğini göstermek isteyince törel birlik bu yüzden kırılmayacaktır."[74] Yazarın Haydutlar oyunu karşıtlıkların bu türlü uyumunun önemli bir örneğidir. Oyunda Karl ve Franz adlı iki kardeş de olumlu ve olumsuz yönleriyle bütün olarak çizilmiş, birbirini dengelemiştir. Coşkun duygu ve tutkularla davranan Karl, finalde sözü uğruna aşkından geçerek bu duyguları akılla dengelemiş olur. [75]Aynı şekilde Hugo'nun Hernani'si de oyun boyu kapıldığı aşkı ve tutkusuna karşın, finalde, verdiği söz uğruna sevdiğinden geçerek[76] akıl ve duyguları arasında denge kurar. Böylece romantik sanat, akıl-duygu üzerinden karşıtlıkların uyumuyla Hegelci anlamda asıl gerçekliğe ulaşmış olur. Bu noktadan sonra karşıtlık ve çatışma batı tarzı klasik dram anlayışında vazgeçilmez bir özellik haline gelir.

Karşıtların uyumu üzerinden diyalektik, romantik ironiyle mümkün olur. Zira romantik ironinin önde gelen temsilcileri, yaşamı karşıtların oluşturduğu bir bütün olarak görür.[77] Yaşamda bedenin sonlu oluşuna, ölümüne karşın ölümsüz, değişmez olanı arama insanın yaşadığı en büyük çelişki olup bu çelişki romantik ironi kavramına giden yolu açar. "Romantik ironi insanın sınırlılıklarının fark edilmesine karşın sınırların ötesine geçme çabasıdır."[78] Dolayısıyla ironinin özünde karşıtlık vardır, romantik ironide bu karşıt kutuplar sonlu, değişken, ölümlü olanla sonsuz, değişmez, ölümsüz olan olmuştur. Yaşam bu karşıt kutupların üründür, sanatçı bu

[73]Friedrich Schiller, **İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup**, Çev. Melahat Özgü, İstanbul, Milli Eğitim Yayınları, 1991, s. 15
[74]**A. e.** s. 17
[75]Friedrich Schiller, **Haydutlar**, Çev. Medeni Beyaztaş, İstanbul, Bakış Kitaplığı, 2002
[76] Hugo, **Hernani**
[77] Beliz Güçbilmez, **İroni ve Dram Sanatı**, Ankara, Deniz Kitabevi, 2005, s. 16
[78]**A. e.** s. 60

karşıtlıkları sanatla dengeler. Romantik ironi yaşamın bütün karşıtlıklarını, açmazlarını uzak açıdan görmek demektir ve yazarın insanların yaşayıp farkında olmadığı bu çelişkileri görüp nesnel bir şekilde değerlendirebilmesi anlamına gelmektedir. [79]Dolayısıyla romantik eserde asıl gerçek olan karşıtların uyumu ironiyle sağlanır.

Bu bağlamda sanatta yanılsama anlayışı halen sürdürülmekte, yalnız ona, tıpkı gerçekliğe olduğu gibi farklı bir kimlik yüklenmektedir. Asıl gerçeklik dış dünyada değil, ondan hareketle ulaşılacak olan ideal bir yerde, tanrısal olanda ya da ironiyle ulaşılacak olan karşıtların uyumundadır. Gerçekliğin anlamının bu şekilde değişmiş olmasına karşın eserde yine dış gerçeğe benzerlik gözetilmesi ve sahnede, süregelen gerçekçilik üzerine kurulu klasik sahneleme ve oyunculuk anlayışının devam etmesi önemli bir çelişkidir.

Tıpkı romantizmin, klasisizmin asıl gerçeklikten uzak olmasına duyduğu tepkiyle kendini duyurması gibi, sanat eserinde gerçeğe benzerliğin ulaştığı son nokta olarak realizm ya da gerçekçilik de romantizmin gerçeklikten uzak olduğu düşüncesiyle doğmuştur. Söz gelimi gerçekçi yazarların önemli temsilcilerinden Ibsen, romantizmin gerçeklikten uzak oluşu bu çağın genel bir sorunu olduğundan bu konuda savaşmıştır, gerçekçi yazarlar gerçeklik anlayışından yoksun olmayı modern kültürün getirdiği bir bela olarak görmüşlerdir.[80] Dolayısıyla batı dramında her akım kendini yeni bir gerçeklik anlayışı üzerine inşa ederken, bir başka akımı gerçekçi olmamakla suçlamaktadır. Ne var ki aslında her biri Aristocu gerçekçiliği farklı kanallardan yürütmektedir. Öyle ki klasik akımda Aristoteles'teki dış dünya ve ideal gerçekliğin birleşimi, romantik akımda salt ideal gerçekliğe indirgenmiş, buna karşılık gerçekçi akımsa dış dünyanın gerçekliğini merkeze koymuştur. Böylece gerçeklik ve gerçekçilik batı dramında başat tartışma konusudur. Gerçekçilere göre romantikler akılcılığa saldırmalarına karşın "usdışı değil genellikle usçu düşüncelere sahiptirler; sadece gerçeklik anlayışından yoksundurlar ve olayları olduğu gibi

---

[79] Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s. 159
[80]Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s. 391-392

görememektedirler."[81]Denilebilir ki klasisizmin gerçekçiliğini ideal gerçeklikten uzak olduğu için eleştiren romantikler, şimdi gerçekçiler tarafından, yaşam gerçeğinden uzak oluşla suçlanmaktadır. Son kertede akımların birbirini eleştirme ve kendini tanımlama biçimlerinde hep bir gerçeklik meselesi olup gerçeklik anlayışlarındaki farklı görünümleri şekillendiren, Aristotelesçi gerçekliğin farklı kanallarıdır. Ancak gerçekçi akımda gerçekçilik tartışmasında daha ileri gidilerek akıma doğrudan gerçekçilik adı verilmiştir. Bu tavırda sanki bu zamana dek süren gerçekçilik tartışmasına son noktayı koymak ve asıl gerçekçiliğin bu akımda yakalandığını iddia etmek söz konusudur.

Gerçekçiliğin gerçeklik anlayışını şekillendirerek, onu, romantiklerin gerçekçiliğinden ayrı kılan, idealizm karşısında materyalist düşünceyi dayanak noktası almasıdır. Çünkü "Dünyada yalnızca maddenin varlığını kabul eden, tanrı, ruh gibi manevi kavramları ret ve inkar eden felsefi görüş, maddecilik"[82] anlamına gelen materyalizm, idealizmin ideal- tanrısal gerçekliğinin yerine beş duyu organıyla algılanan maddesel gerçekliği koymuştur. Şu halde yaşamda algılanan somut gerçekliğin ötesinde romantiklerin aradığı türden aşkın bir gerçeklik yoktur.

Doğalcılık ve gerçekçilik, isimlerinden de anlaşılacağı gibi basitçe doğayı ve gerçekliği sanat eserine yansıtma olarak anlamlandırılabilir. Sanatta bu iki akımın sınırları bulanıktır, özellikle tiyatroda ayrım daha güçtür. Çünkü doğalcılık daha çok edebiyatta, romanda baskınken oyunlar için gerçekçilik nitelemesi daha uygun düşer. Bu nedenle "Bu gelişimi iki akım halinde ayırmak, her iki akımın da sınırları esnek olduğundan yanıltıcı olmasa da pratik açıdan anlamsızdır. (…) sanatta doğalcılık ile gerçekçilik arasında ayrım yapmak durumu daha da karmaşıklaştırır."[83]saptamasına yaslanarak bu çalışmada iki akım gerçekçilik adı altında bir arada alınmaktadır.

---

[81]**A. e.** s. 394
[82]**Türkçe Sözlük,** s.1353
[83]Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s. 262-263

"Gerçekleri olduğu gibi yansıtmaya çalışan sanat akımı"[84] olarak gerçekçiliğin yaklaşımı aslında buraya dek anlatılan, batı tiyatrosunun tüm evrimsel aşamalarında mevcuttur. Her akım ya da çağ, gerçekliği kendine göre anlamlandırmış, onu sanatta yansıtmayı hedeflemiş, bunun için gerçeğe öykünmeyi yöntem edinmiştir. Dolayısıyla dramda gerçekçi anlayış yeni değildir ancak bu aşamaya gelindiğinde yenilik, gerçekliğin ve gerçekçi tavrın ilk kez bir akıma adını verecek denli merkeze alınması ve gerçekliğin tüm çıplaklığıyla drama konu olmasıdır. İster sefil ister yüce olsun yaşamın yakın ve nesnel gözlemlerinden yana olmak, sanatta aslına sadık kalarak hakikati yansıtmak, hakikate yalnız doğrudan gözlem sonucu ulaşmak, gözlemde nesnel olmak için savaşmak akımın ana ilkeleridir.[85]Gerçekçiliğin ana ilkelerinde saptanan gözlem ve nesnellik yani tarafsızlık ilkesi akla hemen bilimin ilkelerini getirdiğinden, bilimsel gelişmelerle gerçekçi akımın ortaya çıkışı arasında paralellik olduğu açıktır. Nitekim somut yaşam gerçeğine duyulan güven, bilime, akla ve insanın duyularına yönelik güvenden doğar. Bu bağlamda dram sanatında gerçekçiliğin bu son aşamasına bilimsel gelişmeler ışığında bakmak aydınlatıcı olur.

Bilimsel araştırmalar kişinin, kalıtımın ve çevrenin ürünü olduğunu gösterince Hippolyte Taine'in ırk-ortam-zaman adıyla bilinen kuramı ortaya çıkmış ve gerçekçilerin en önemli argümanları arasında yerini almıştır. Irk insanın kendisiyle birlikte dünyaya getirdiği içsel ve kalıtımsal mizacı kapsar; ortam insanın dış çevrelerinden oluşur; zaman ırk ve ortamın birlikte işleyerek oluşturduğu momenttir.[86] Daha anlaşılır bir ifadeyle insan, yaşadığı ortamın, zamanın koşullarının ve genleriyle gelen özelliklerin etkisi altındadır, kişilik bunlardan bağımsız düşünülemez. Bu anlayış gerçekçi dramın kişileştirme ilkesinde doğrudan karşılığını bulur. Gerçek insan bu üçlünün ürünüyse, gerçekçi karakter de aynı şekilde çizilip işlenecektir. Dram teorisini anlatan ilk başlıkta sözü edilen karakterin üç boyutu– fizyolojik, sosyolojik, psikolojik- olması gerektiği, gerekçesini bu anlayışta bulur.

[84]**Türkçe Sözlük,** s.750
[85]Brockett, **Tiyatro Tarihi,** s. 444-445
[86]Carlson, **Tiyatro Teorileri,** s. 289

Dram sanatında karakterin eylemlerinin nedenini vererek onu inandırıcı kılma gereği bu üçlü ile yerine getirilir. Gerçekçi oyun yazarlarının oyunlarındaki karakterlerde ırk, ortam, zaman etkisinin gözetildiği, karakterlerin üç boyutlu yaratıldığı ve eylemlerin nedenlerinin verildiği görülür. Ibsen'in ünlü Nora karakteri, ataerkil bir toplumda yaşayan, çalışmayan, çocuklarına bakan bir kadındır; babası tarafından bir bebek gibi, söz konusu koşullarla uzlaşan bir kadın olarak yetiştirilmiştir, o da çocuklarını böyle yetiştirmektedir.[87] Nora'nın burada özetlenen yetiştirilme biçimi, yaşadığı toplumsal koşullar, çevre, yaşadığı dönemin doğruları ve değer yargıları oyun boyu onun eylemlerini etkileyen nedenler olarak işlenir. Taine'in kuramından kaynaklanan gerçekçi karakter yaratmada üç boyut, hemen her oyun karakterinde karşımıza çıkar. Gerçekçi karakterin vardığı bu son nokta, dramatik yazarlıkta kişileştirmede üç boyut ve neden-sonuç ilişkisi olarak bugün de karşımızdadır.

Taine'in kuramındaki genetik özelliklerin ve çevrenin karakteri belirlediği fikri, kaynağını bu dönemde ortaya çıkan ve çok tartışılan Darwin'in Evrim Teorisi'nden alır. Bu teori gerçekçi dramı şekillendiren bir başka önemli bilimsel gelişmedir."Darwin iki tez öne sürmüştür: 1) Tüm yaşama biçimleri ortak bir ecdada sahiptir. 2) Türlerin evrimi en güçlü olanın hayatta kalmasıyla açıklanır."[88] Bu iki tez, öncelikle dramda karakterin genlerin ve çevrenin ürünü olarak gösterilmesine neden olmuş ve bu karakterler 'çevresine yazgılı insan' olarak addedilmişlerdir. Örneğin August Strindberg'in Matmazael Julie'si tam bir çevresine yazgılı insan modelidir. Julie soylu sınıftan bir kadın olmasına rağmen hizmetçisiyle beraber olmuş, ait olduğu sınıfa yakışmayacak bir eylemde bulunmuştur, bu eylem onun yıkımını getirecektir. Julie'nin eyleminde ve yıkımında etkili olanlarsa Julie'nin genetik özellikleri ve yetiştirilme biçimidir.

> "Julie'nin annesi evliliğe karşıyken bir kontun "karısı" olmuş, çocuk sahibi olma fikrinde değilken Matmazel Julie'yi dünyaya getirmiştir. İnandığı değerlerin tam tersi bir yaşam sürdüren kadının bu duruma son vermek adına

[87]Henrik Ibsen, **Nora: Bir Bebek Evi,** Çev. Beliz Güçbilmez, Bilge Rovesti, Ankara, Deniz Kitabevi, 2007
[88] Brockett, **Tiyatro Tarihi,** s. 495

> giriştiği işlerin tümü felaketle sonuçlanmıştır. (…)Kadınların erkek işlerini yapabilecekleri ile ilgili savı ev ahalisini dile düşürürken kızını kimlik bunalımına ve aidiyet duygusundan yoksunluğa mahkum etmiştir. Yaşadığı ikilemlerin sonucu hastalanmış, Kont, olup bitene dur demek isteyince evi yakmıştır. Ayrıca bir önemli nokta da Matmazel Julie'nin annesinin hayatında bir "yasak aşk" olmasıdır. Bu yasak aşk yalnızca bir gönül ilişkisi olmayıp aynı zamanda maddi bir ilişkiyi de içinde barındırır. Elindeki birikmiş parayı sevgilisine "yatıran" kadın, böylece kocasını, yanan evin onarımı için -aslında kendisine ait olan parayı- karısının aşığından borç almak durumunda bırakmıştır. Julie, çocukluğunu, annesinin, bir kadın olarak, babası üzerinde kurmak istediği üstünlük savaşı ve sonuçlarıyla geçirmiştir. Julie'ye ilkelerden uzak feminist anlayıştan kalan, erkeklerden tiksinmek ve annesine, hiçbir erkeğin kölesi olmayacağına dair verdiği sözdür. Gerçekçi ve Natüralist kuram anlayışına göre kişinin çevresini saran etmenler yazgısal bir kesinlik içindedir. Strindberg'in Julie'si de kalıtıma ve çevresine yazgılıdır. Farkındalıktan yoksundur ve aidiyet duygusu gelişmemiştir."[89]

Darwin'in yukarıda işaret edilen ikinci tezi ise 'doğal eleme kuramı' olarak bilinir ve yine oyunlara güçlünün güçsüzü ezmesi üzerinden yansır. Bu yansıma da Matmazel Julie üzerinden açıkça örneklenebilir. Oyunda alt sınıftan olmasına karşın güçlü olan Jean üst sınıftan ama güçsüz Julie'yi ezerek, güç savaşında galip gelir.

> "Fırsatları değerlendirmek", "yukarı tırmanmak", "dala ulaşmak", "altın yumurtaları toplamak", Julie ile yaşadığı ilişkiyi kullanmak isteyen Jean'ın hedefinin parçalarıdır. Birlikte oldukları gecenin sonunda Kont dönmeden önce soğukkanlılıkla oturup geleceklerini kararlaştırmak istediğini söyleyen Jean, aslında Julie'yi kendi düşünceleri doğrultusunda yönlendirmek ister. Hayallerini gerçekleştirmek için öncelikle sermayeye gereksinimi vardır; ancak Julie'nin kendi adına hiç parası yoktur. Bu noktada aralarında kıyıcı bir savaş başlar. Bu savaş Darwin'in "doğal eleme kuramı"nda olduğu gibi güçlü olanın ayakta kaldığı, güçsüz olanın yenik düştüğü bir savaş olur."[90]

Julie'nin düşüşünde etkili olan ve oyuna yansıyan bir başka önemli bilimsel gelişme Sigmund Freud'un psikanaliz kuramıdır. Julie bu kuram için çok önemli olan bilinçaltının etkisi altındadır. Freud'un Psikanalitik yaklaşımına göre insan zihni bilinç, bilinç öncesi ve bilinçaltından oluşur. Bilinç toplumsal kural ve normlara uygun davranırken, bilinçaltı ya da bilinç dışı, bilinç ve kurallar tarafından bastırılmış isteklerin bulunduğu ve yaşanan, insanı etkileyen, unutulmak istenen travmatik olayların bastırılıp saklandığı bir alandır. Hatta bu alan ruhsal

---

[89] Elif Tüfekçi, "Oktay Rıfat'ın Yağmur Sıkıntısı ve August Strindberg'in Matmazel Julie Adlı Oyunlarını Birlikte Okumak", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** 16. Sayı, 2003, s. 64
[90] **A. e.**, s. 61

bozuklukların da kaynağıdır. Nitekim Freud'a göre, "kişiler kimi duygularını bilinçaltına iter ve bu duygulara karşı kendini savunur. Böylece de bir nevroz (toplumsal tavır ve davranışları engelleyen ve kişide ruhen hasta olduğu bilinciyle birlikte bulunan bir ruh hali) oluşur."[91] Şu halde insan, hiçbir isteğini, arzusunu ya da çocukluğundan itibaren kendini etkileyen hiçbir olayı unutmaz. Bu nedenle kişinin bugünkü davranışları bastırdığı duyguların ve geçmişinin dolayısıyla psikolojinin de ürünüdür. Böylece kalıtım, çevre ve koşullara onlarla işbirliği içinde olan psikoloji de insanı ve dolayısıyla gerçeğe uygun karakteri etkileyen etmen olarak eklenir. Nitekim yine Matmazel Julie oyununda bunun açık bir yansıması görülür. Jean'ın gördüğü, Julie'ye anlattığı, ağacın yüksek dallarına tırmandığı rüya[92] onun bilinçaltında yaşayan sınıf atlama isteğinin bir simgesidir. Aynı şekilde gerçekçi yazar Eugene O'Neill'in Elektra'ya Yas Yaraşır oyununda psikanalitik bir veri, bir kişilik bozukluğu olarak Elektra kompleksi oyunun başkişilerinin tüm davranışlarına ve hayatına yön verir.[93] Bugün dram teorisi ve dramatik yazarlıkta kişileştirmede psikolojik boyuta yapılan vurgu, gerçekçi karakterin bu özelliklerinin sonucudur.

İşte bütün bu bilimsel gelişmelerin etkisiyle eserde karakter ve olayların nedenlerini ortaya koyup onları temellendirme kaygısı öne çıkar. Çünkü gerçek yaşamda da her şeyin bir nedeni vardır yani bu nedensellik kaygısı gerçekçiliği sağlama kaygısının ürünüdür. Aslında dramda bu yaklaşımın temelinde yatan, August Comte'un Pozitivist felsefesidir. "Comte yalnızca gözlemlediğimiz gerçeği, yaşantımızda olanı bilebileceğimizi ileri sürüyordu. (…) (Olguların) neden-sonuç ilişkisi hep aynı kalmaktaydı ve pozitivist yasa bu ilişkiyi betimlemeliydi.(…) (Böylece) Yazında ruha karşı madde, tanrısal gerçeğe karşı duyusal gerçek önem kazandı."[94]Comte'un felsefesiyle neden-sonuç bağı ve maddesel gerçeklik önem kazanırken sanat bilimselleşmeye başlamıştır. Bu durumda sanatçı bilim adamına,

---

[91] Sigmund Freud, **Ruh Çözümlemesinin Tarihi**, Çev. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen, İstanbul, Payel Yayınları, 2000, s. 70
[92]August Strindberg, **Matmazel Julie,** Çev. Turan Oflazoğlu, Aziz Çalışlar, İstanbul, Adam Yayınları, 1982, s. 107
[93]Eugene O'Neill, **Elektra'ya Yas Yaraşır**, Çev. Müçteba Dorukman, Nüzhet Şenbay, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1960
[94] Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi,** s. 168

eser de bilimsel bir deneye dönüşür, aranan artık bilimsel bir gerçekliktir. Gerçekçi roman yazarı "Zola yazarın işini sık sık bilim insanının yaptığı anlamda bir deney idare etmek olarak tanımlar."[95] Belli koşullar altında belli nedenler belli sonuçları doğuracağından yazar da eserde yukarıda işaret edilen bu tür koşulları yaratır ve karakterleri bu koşullar ortamına sokup izler. Böylece bilim adamı tarafsızlığıyla gözlemleyip eserine koyduğu karakterlerin eylemleri, neden-sonuç ilişkisi içinde yürürken eser de bir deneye dönüşüp bilimsel nitelik ve daha önemlisi yaşamsal bir gerçeklik kazanır. Gerçekçi akımda olduğu gibi yaşamsal gerçeğe benzer dram eseri yaratmak için, dramatik teori bu kurallara uymayı önerir.

Rönesans'taki perspektifle yakalanmaya çalışılan, resimde gerçeklik yanılsaması yaratma endişesi, dramda gerçekçilikle birlikte resimde empresyonizm akımını doğurarak, bu çağda son noktasına ulaşmıştır. İzlenimcilik[96] anlamına gelen empresyonizm, adından anlaşıldığı gibi sanatçının dış dünyaya yönelik izleniminin tabloya aktarılmasını içerir. Dolayısıyla empresyonizmin arka planında da gerçekçi felsefenin bakış açısı vardır. Buna göre geçirilmekte olan anlar sürekliliğe ve değişmezliğe üstündür, her olgu kayıp giden bir yıldız kümesi, ikinci kez yıkanılması imkansız bir akarsu gibidir, gerçek oluşumdur, süreçtir.[97] Bu bakış açısı mutlak gerçeğin tam karşıt kutbunda yer alır, gerçeğin yalnızca algıladığımız gerçeklik olduğu ve değişken olduğu sonucu çıkar. Empresyonizm bir anlık gerçeği diğer gerçeklerden üstün görür.[98] Bir kez daha görülüyor ki aslolan yalnızca bu dünyaya ait, geçip gitmekte olan yaşamsal gerçektir.

Gerçekçilik ve izlenimciliğin gerçekliğe yönelik bu ortak bakış açısı, sahnede işbirliği bile doğurur. Gerçekçi oyun sahnelemelerinde gerçeğe uygun bir sahne dizayn etmek adına, gerçeğin izlenimini temel alan izlenimci yaklaşım yol gösterici olmuştur. Söz gelimi Strindberg Matmazel Julie'ye yazdığı önsözde "Sahne düzenine gelince burada izlenimci resimlerdeki simetrisizliği ve ekonomiyi aldım; sanırım

---

[95]Carlson, **Tiyatro Teorileri,** s. 285
[96]**Türkçe Sözlük,** s. 634
[97]Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s. 352
[98]**A. e.** s. 353

böylece yanılsamayı güçlendirmiş oldum."[99]sözleriyle doğalcı sahnenin empresyonizmle ilişkisini açıkça ifade etmiştir.

Doğalcılık, gerçekçilik, izlenimcilik adı altında, çağın sanat anlayışına göre algıladığımızın ötesinde bir gerçeklik yoktur. Bu bakımdan denilebilir ki gerçekçiler Aristotelesçi mimesis'in üç yönünden –geneli, özü yansıtma; yüzey gerçeğini yansıtma, ideal olanı yansıtma- yüzey gerçekliğini yansıtmayı tercih etmişlerdir. Bu nedenle yaşam gerçeğini tıpatıp, ona uygun bir şekilde sahneye taşıma önem kazanmış, sanat-yaşam bağı sıkılaşmış, dram, yaşamın kopyası haline getirilirken bir toplum fotoğrafı çekilip, tarafsız ve ince bir gözlemle sahneye taşınmıştır. Somut yaşam gerçeği sahneye taşınırken sahnenin tüm olanaklarının da buna uygun bir şekilde seferber edilmesi gerekecektir. Öyle ki seyirci sahnede olanları gerçekten oluyormuşçasına izlemeli, olanların gerçekliğine inanmalıdır. Strindberg Matmazel Julie'ye yazdığı önsözde, bu inandırıcılığı sağlamak adına neler yapılması gerektiğini baştan sona açıklar, bu açıdan önsöz, akımın poetikası gibidir.

> Strindberg'e göre yazar çağının sözcüsü olmalıdır. Oyunun konusunu başkalarından dinleyip derin bir şekilde etkilendiği gerçek bir olaydan almıştır. Kişileri olabildiğince gerçekçi çizmiştir. Diyaloglarda aptalca sorular sordurmaktan kaçınmış, simetrik, matematiksel diyaloğu terk etmiş, kuralsız, tıpkı yaşamdaki gibi dümdüz diyaloglar kurmuştur. Yanılsamayı bozacağı için oyunu iki perdeye bölmeyi tercih etmemiş, tek perde kurgulamıştır. Gerçekçi, izlenimci tek bir dekor kullanmıştır. Oyuncuların asla seyirciye arkalarını dönmemeleri gerekir, dördüncü duvar korunmalıdır, kaldırılması ortalığı alt üst eder. Oyuncular da doğallığın bozulmaması için ya hiç makyaj yapmamalı ya da hafif makyajla yetinmelidir.[100]

Görülüyor ki gerçekçi tiyatroyla birlikte gerçeklik yanılsaması yaratma çabası en uç noktaya varmıştır. Öyle ki gerçekçiliği sağlamak adına yalnızca dramatik metin değil sahne üzerinde de ayrıca durulmuştur. Bu anlamda önem arz eden bir başka unsur da oyuncudur. Seyircinin sahnede olanlar kadar karakterin de gerçekten yaşadığına inanması için oyunculuk önemlidir, bu nedenle yaşanan önemli bir gelişme gerçekçi oyunculuk anlayışının teorize edilmesi ve tüm sahneyi yönetecek yönetmenin ortaya çıkışıdır.

---

[99]Strindberg, **Matmazel Julie**, s. 90
[100] **A. e.**, s. 79-92

Gelinen noktada geri dönüp bakıldığında, 20. Yüzyıla kadar batı tiyatrosunda, Aristoteles'in görüşlerinden kaynağını alan, Aristocu klasik dram anlayışının hakim olduğu, kapalı biçim, benzetmeci gerçekçi dramatik yapının bu anlayış etrafında şekillendiği açıkça görülebilmektedir. 20. Yüzyıla kadar batı tiyatrosunu etkilemiş bütün akımlar, dram sanatının gerçeklikle ilişki kurup onu anlatması gereğine temellenmiş, tüm karşı çıkışlar ve farklı düşüncelerse ilişki kurulacak gerçeğin niteliğine göre gündeme gelmiştir. Sonuç olarak dram sanatında ele alınacak gerçeğin niteliği değişmekle beraber gerçekçi olma gerekliliği hep aynı kalmıştır. Dramatik metin yaşamsal gerçeğe benzer kılınmış, tek tip, katı bir yaklaşım giderek güçlenmiştir. Hatta sahnelemede gerçeğe benzerlik gözetilmesi her akımda vurgulanmış ama gerçekçi akımda tiyatronun temel düsturu olup gerçekçi sahneleme ve oyunculuk detaylı olarak ele alınmıştır. Bu nedenle gelinen noktada gerçekçi sahneleme ve oyunculuk anlayışının kurucusu olan Konstantin Stanislavski'nin sahneleme anlayışı ve oyunculuk yöntemine değinilecek, giderek güçlenen, katı bir gerçekçilik üzerine kurulu, tek tip bir oyunculuk anlayışının oluşumuna bakılacaktır.

1. 3. Gerçekçi Sahneleme: Konstantin Stanislavski Ve "Sistem" Oyunculuğu

Batı tiyatrosunda dramdan beklenen gerçekçi olması, sahnenin bu doğrultuda seferber edilmesidir, bu durumda gerçekçiliği sağlamada en büyük görev oyuncuya düşer. Buna bağlı bir şekilde yüzyıllar boyunca oyuncudan beklenen, genel olarak gerçeğe uygun oynaması olmuştur. Öte yandan yaygın eğilim, oyuncunun gerçeğe uygun bir metin ve sahne tasarımı içinde oynamakla beraber, rolü yalnızca gerçeğe uygun olarak temsil etmesi ancak o rolün duygularını yaşamaması şeklindedir. Bundan dolayı duyguların dışsal görünümleri olan "mekanik kategorik şemalar, oyunculuğu temelinden çürütecek biçimde yaygınlaşmıştır. Çok geçmeden oyunculuk öğretmeye soyunanlar çeşitli şablon reçeteleri hazırlamaya kalkışmışlardır. (…) oyunculuk katı, şablonlu ve kategorik bir anlayış içine girmiş, bundan da kurtulması zor olmuştur."[101]Bu durum gündelik dışı sesler ve abartılı

[101] Özdemir Nutku, **Oyunculuk Tarihi 1,** Ankara, Dost Yayınları, 2002, s. 133

jestler türetilmesine, bir duyguya karşılık gelen ezber tavırlar takınılmasına neden olur. Dolayısıyla oyunculukta ne konuşma ne de jestler gerçekçidir. Kişileştirme doğal taklitten öte bir şey değildir ama bunun önceden saptanmış bir göreneği vardır. Normal, insani davranışlardan uzak, teatral hareketlere ve deklamasyonlara sıkı sıkıya bağlı bir oyunculuk anlayışı hakimdir.[102]

Gerçeğe uygun, inandırıcı bir metin ve sahneleme anlayışı güden batı tiyatrosunda, oyunculuğun yüzyıllar boyu bu denli teatral oluşu büyük çelişkiye neden olur, bunun üzerine bir takım tartışmalar yaşanır. Oyuncunun rolü temsil etmesi mi yoksa onun duygularını hissetmesi mi gerektiği tartışmasında en kapsamlı fikirleri ilk olarak Denis Diderot öne sürer. Diderot'nun metinden ve sahneden talep ettiği kusursuz bir gerçekçiliktir. Hatta hayali dördüncü duvarı ilk inşa eden odur. Diderot ilk doğalcı düşünür olarak oyuncuların yaşama yakın biçimde oynamalarının gerekliliğine inanmaktadır. Oyuncular seyircinin varlığını unutmalı, sahne önünde oyuncuyu seyirciden ayıran bir duvar varmış, sanki perde hiç açılmamış, seyirci yokmuş gibi davranmalı hatta seyirciye arkalarını bile dönebilmelidir. [103]

Bu görüşlerine karşın Diderot, oyuncunun asla kendi kimliğini unutmaması, rolle bütünleşmemesi gereği üzerinde durur. Diderot, Oyunculuk Üzerine Aykırı Düşünceler kitabında, Birinci ve İkinci adlı iki kişi arasında geçen uzun bir diyalogla oyunculuk anlayışını anlatır. Birinci adlı kişi Diderot'nun görüşlerinin temsilcisidir. Birinci'ye yani Diderot'ya göre oyuncuda akıl duygudan önemlidir ve oyuncu aklını, kontrolünü, kimliğini hiçbir şekilde bir kenara bırakmadan rolünü oynamalıdır, rolü canlandırmada başarının garantisi budur.

> "Oyuncu can ve gönülden duyarlı olursa, herhangi bir rolü aynı coşku ve başarıyla nasıl iki kez oynayabilir? İlk oyunda çok büyük bir coşkuyla oynar ama üçüncüsünde artık yorulur, buz gibi olur. (…) (Oynarken) kendi kendisi olmaktan kurtulmak isterse nasıl olur da tam gideceği ve duracağı noktayı kestirebilir? Bu konudaki düşüncemi güçlendiren şey yalnızca esinle oynayan oyuncuların oyunlarında görülen tutarsızlıktır.(…) Bugün olağanüstü oynadıkları bir sahneyi yarın bozarlar, nitekim bir gün önce bozdukları sahneyi de ertesi gün olağanüstü oynarlar. Oysa oyununu enine boyuna düşünmeyle, insan doğasını incelemeyle, pek iyi birkaç örneğe sürekli

[102] **A. e.** s. 141
[103] **A. e.** s. 175

> öykünmeyle, düşlem gücüyle, bellekle oynayan oyuncu, hep tek düze, bütün oynayışlarda hep aynı, hep aynı yetkinlikte kalır."[104]

Diderot oyuncunun rolle özdeş hale gelmesine kesinlikle karşıdır. Bunu "oyunun yetkinliği bakımından böyle anlamsız olan bir benlikten sıyrılmak, kendi kendini unutmak zorunda olmamak çok daha hayırlıdır."[105], "sahnede bayağı ve miskin bir oyun çıkarmanın şaşmaz yolu kendi karakterini oynamak zorunda kalmaktır."[106]gibi sözlerle sıklıkla vurgular. Ne var ki Diderot'nun bu görüşleri mevcut çelişkiyi çözümlemez daha da güçlendirir, hedef gerçeğe uygunluk ve inandırıcılıkken oyuncudan gerçek duygularıyla oynamamasını beklemek bir açmaz yaratarak onu teatralliğe yönlendirecektir. Günlük yaşama koşut bir sahnesel gerçeklik yaratıp o gerçekliğe uygun oynamak amaçlanırken, oyuncudan kendi gerçekliğinden rolle bütünleşme aracı olarak beslenmemesi, hatta rolü dışsal olarak taklit ederken kendi gerçeğini asla unutmaması beklentisi tam bir ikilik yaratır. Öte yandan diğer olasılık düşünüldüğünde ise bir imkansızlık gündeme gelir. Çünkü oyuncunun, kendini izlemek için gelenlerin varlığını bile bile, kendini unutup oynadığı rol haline gelmesi mümkün değildir, hedef gerçekçilikse bu olanaksız dönüşüm gerçeğe tamamen aykırıdır. Oyuncunun role dönüşmesi mümkün olduğu takdirde ise psikolojik durumu sorunlu demektir. Görüldüğü üzere her durumda gerçekçi sahneleme ve oyunculuk çözümsüz bir sorunsala dönüşmektedir.

Bu ikiliğin ima ettiği ve çözümlenmesi gereken bir dizi paradoks söz konusudur. Bunlardan ilki rol yapma paradoksudur: Oyuncunun sahip olması gereken "verili duyguları soğukkanlı bir biçimde yansıtabilmesidir; gerçekte hiçbir şey hissetmediği halde hissediyormuş gibi yapma yeteneği ve kendi karakteriyle ilgisi olmayan bir başka karakteri yansılayabilme becerisi(dir). (…) Böylelikle (Diderot) sahne üstü-gündelik hayat ayrımını savunmakla beraber"[107] gündelik hayatı

---

[104]Denis Diderot, **Oyunculuk Üzerine Aykırı Düşünceler**, Çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul, Çağdaş Yayınları, 2000, s. 16
[105]**A. e.** s. 29
[106]**A. e.** s. 50

sahne üstü hayat uğruna feda etmez. Oyuncu sahne üstü hayatı temsil ederken gündelik hayatından yani oradaki kimliğinden de kopmamalıdır. Bu iki dünya birbirinden kesin çizgilerle ayrılmıştır ve uzlaştırılamaz, uzlaştırma çabası boşunadır. Bunu takiben en önemli paradoks duyarlılık ile soğukkanlılık ya da esrime ile bilinç, akıl ile duygu arasındadır. Diderot için yukarıda işaret edildiği gibi oyuncu duyguları yansıtmak için onları hissetmek zorunda olmayıp aksine soğukkanlı şekilde temsil etmelidir. Burada da duyarlılık yani duyguyu yaşamak, onun esrikliğine kapılmak uğruna soğukkanlılık feda edilmez. Duygunun dışsal görünümleri soğukkanlı bir şekilde taklit edilir. Böylece Diderot, oyunculukta, süregelen ayrılıkları çözmez hatta derinleştirir. Oyuncu hem kendisi olarak kalırken hem de rol kişisinin duygularını nasıl yansıtır? Gündelik yaşamından ve kendi kimliğinden kopmadan sahne üstünde bir gerçekliği nasıl yaratır? Her şeyin kurgu olduğu bir evrende doğallık nasıl yakalanır? İzlendiğinin, her şeyin bir yanılsama olduğunun bilincindeyken nasıl inanır ve inandırır? İnanmadığı bir evreni nasıl inandırıcı kılar? gibi birçok soru Diderot'nun görüşlerinden meyve veren birçok paradoksu açığa çıkarır. Aslında bu sorular, bu çalışmanın odağında yer alan sahnesel gerçekçiliğin ve gerçekçi oyunculuğun paradokslarıdır.

Aslında Diderot'ya dek birçok düşünür tiyatroya dair görüş sunmuş, bu görüşler içinde oyunculuğa da değinmiştir. Ancak burada Diderot'dan ayrıca söz açmayı gerektiren onun, "oyunculuğu bağımsız sanatsal bir disiplin sayıp, oyunculuğa dair temel ilkeleri ortaya koymasıyla"[108] bir ilke imza atarak farklı bir yerde durması ve her ne kadar paradoksal olsa da gerçekçi oyunculuğu aramasıdır. Stanislavski'nin gerçekçi oyunculuk sistemini kavramak için Diderot'nun görüşlerini daima akılda tutmak gerekir. Çünkü Konstantin Stanislavski, Diderot'nun rol yapma paradoksu ve duyarlılık-soğukkanlılık ikilemiyle hesaplaşarak gerçekçi oyunculuk sistemini kurmuştur. Ancak Stanislavski başlangıçta bu paradoksları çözmüş görünmekle beraber gerek yaşadığı dönemde gerek daha sonra gerçekçilik sorunsalını aşamaması yönüyle eleştirilmiştir. Ancak yine de Stanislavski

[107] Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, İstanbul, Habitus Yayınları, 2012, s. 34-35
[108] **A. e.** s. 50

oyunculukta gerçekçiliği yakalamak için kendine özgü teknikleri olan bir sistem arayışıyla kendine dek gelen tüm yaklaşımlardan ayrılır. Çünkü 20. Yüzyıla kadar Batıda tiyatroya ve oyunculuğa dair pek çok şey söylenmiş olsa da başlı başına bir oyunculuk teorisinin varlığından "yöntemselleştirilmiş bir oyunculuktan, net egzersizleri olan ve eğitimle kazanılan belli bir oyunculuk disiplininden bahsetmek oldukça zor görünmektedir."[109]Aslında Stanislavski, kendi çağına dek farklı boyutlarıyla var olan, sanatın gerçekliği yansıtması bağlamındaki gerçekçi anlayışın sahnedeki en somut ifadesi olan oyuncuyu biçimlendirmiş, gerçekçi oyunculuk kavramına dair dağınık görüşleri temellendirerek teorileştirmiştir. Stanislavski'nin, yaşadığı dönemde bizzat gördüğü boşluklar, bu çalışmada gerçekçilik sorunundan kaynaklanması bağlamında açıkça görülecek olan açmazlar içermesine karşın, bu teori oyunculuk teorisi olmasıyla bir ilktir.

Stanislavski, süregelen gerçekçi arayışla, özellikle Diderot'nun gerçekçi sahne anlayışıyla uzlaşmıştır ancak oyuncunun şablonik tavırları, teatral pozları, abartılı jest ve seslerini gerçekçiliği bozan bir sorun olarak almıştır. Moskova Sanat Tiyatrosu'nda çalıştığı döneme ilişkin söylediği "Tiyatronun ve piyesin neyinde ve neresinde olursa olsun karşımıza çıkan her türlü basmakalıpçılığa savaş ilan ettik. Yeni olan, tiyatronun alışılmış düzenine ters düşen her şey bize güzel ve yararlı göründü. (…) sahnede gösterilmekte olan her şey bizce eskimişti, korkunçtu."[110]sözleri, duygusal gerçeklikten ve ruhsal derinlikten yoksun, ezberlenmiş biçimlere savaş açtığının kanıtıdır. Bu bakımdan onun Diderot'dan keskin şekilde ayrılan yanı, oyuncunun duygularıyla rolün duyguları arasına ayrım koymaması hatta oyuncunun kendi kimliğini rolle bütünleşmek adına kullanması gereğidir. Bu bütünleşmenin imkansız olduğunu ya da sağlıklı olmadığını düşünmediği için Stanislavski, rol yapma paradoksunu, sahne ile gündelik hayat, oyuncu ile rol, duyularla soğukkanlılık arasında köprü kurarak, bu amaçla çeşitli teknikler arayarak aşmaya çalışır.

---

[109] **A. e.** s. 51
[110] Konstantin Stanislavski**, Sanat Yaşamım**, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011, s. 322

Stanislavski'nin de içinde bulunduğu Moskova Sanat Tiyatrosu'nun oyunculuk tarzını, yönetmenlerin sahne tasarımlarını şekillendirerek birçok açıdan belirleyici olan Anton Çehov'un oyunlarıdır.[111] Buradaki ismin Çehov olması tesadüf değildir, bilindiği gibi Çehov, yaşam gerçeğini kusursuza yakın şekilde sahneye taşıyan bir yazardır. Böylece Çehov gerçekçiliği, topluluktan dolayımla Stanislavski'nin burada yakalayıp daha sonra sistemleştireceği gerçekçi oyunculuğu koşullamıştır. Stanislavski, sistemini oluştururken Çehov çalışmalarından yola çıktığını, ondaki gerçekçilik etkisini açıkça söylemekten çekinmez: "Çehov'u oynayabilmek için ilk koşul olarak onun şu altın damarına ulaşmak, kendini tümüyle ona özgü gerçeklik duygusuna bırakmak, her şeye inanmak, sonra da yazarla birlikte yapıtının ruhsal çizgisini izleyip onun bilinçaltına açılan gizli kapıları zorlamak gerekir."[112] Diğer taraftan Çehov sahnelemeleri Stanislavski'yi oyunculuk yöntemi arayışına sevk eden bir sorun da yaratmıştır. Çehov oyunlarının gerçekçiliği gerçekçi oyunculuğu koşullamaktadır ancak bu sahnelemelerde yakalanan gerçekçi oyunculuk, her oyunda yakalanamayıp, her eser oyuncunun metinle, rolle girebileceği ruhsal, duygusal bir ilişkiye olanak vermemektedir.

> "Temel problem yenilikçi ürünler de dahil olmak üzere her tür esere uygulanabilecek sanatlı bir oyunculuk yönteminin yokluğundan kaynaklanıyordu. (…) Çehov oyunlarında kendiliğinden yakalanabilen yaratıcı ruh durumu her oyuna uyarlanamıyordu. (…) her gösteride sağlanabilecek canlı ve yaratıcı bir etkileşime rastlantılarla ve Çehov gibi yazarların beklentisiyle ulaşılamazdı."[113]

Burada her metnin gerçekçi olup olmadığı sorusu akla gelir ve bu doğrultuda Stanislavski'nin gerçekçi oyunculuk talep etmeyen metinlerin sınırlarını zorlama çabası pek anlaşılır görünmez. Ancak o her eserde gerçekçi oyunculuğu yaratamamayı sorun olarak görmüş ve bunun çözümüne yönelik arayış, Stanislavski'yi, oyuncunun, her karakteri tüm ruhsal boyutlarıyla, duygusal derinliğiyle, sanki gerçekten yaşıyormuş, sanki oyuncu o karaktermiş gibi oynamasına yönelik teknikler içeren gerçekçi bir oyunculuk sistemi kurmaya sevk

---

[111] Aziz Çalışlar, **Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996, s. 10
[112] **A. e.** s. 30
[113] Emrah Yaralı, Kerem Karaboğa, "Sistemin Kısa Tarihçesi", **Mimesis**, 11. Sayı, 2005, s. 119

etmiştir. Stanislavski, bir oyunculuk disiplini oluşturma arayışına çıkarken hareket noktası kendi oyunculuğudur. Öncelikle kendi oyunculuğuna eleştirel gözle bakmış, kendisindeki mekanikliği, rolü dışsal olarak temsil ettiği anları fark etmiş, rolü hissettiği anların ayırt edici yanını kavramış ve bu anları kalıcı kılabileceği tekniklerden oluşan bir sistem düşünmeye başlamıştır:

> "Tanrım, kötü sahne alışkanlıkları ve hileleri, seyirciyi hoşnut etme isteği, yaratıcılığa yaklaşmada uyguladığım yanlış yöntemler, her temsilde yinelediğim bütün bu olumsuzluklar yüzünden ruhum ve rollerim nasıl da çarpıtılmış? Ne yapmalıydım? Rollerimi sakat doğumlardan, ruhsal donmuşluktan, kötü alışkanlığın baskısından, gerçekten yana yoksunluktan nasıl kurtarabilirdim? (…) Birçok kez oynadığım bir rolü gene bir temsilde yinelerken hiçbir belirli neden olmaksızın birden, nicedir bildiğim bir gerçeğin içsel anlamını kavradığımı hissettim. Bu gerçek, sahne üzerinde yaratıcılığın özel bir koşula, daha uygun bir terim buluncaya dek yaratıcı ruh durumu diyebileceğim bir ortama bağlı oluşuydu. (…) kendime şu soruyu soruyorum: Acaba esinin daha sık belirmesini sağlayabilmek amacıyla yaratıcı ruh durumunu yaratmanın herhangi bir teknik yolu yok mudur? (…) yaratıcı ruh durumu esinin kolayca doğmasını sağlayan ruhsal ve fiziksel ruh durumudur. (…) Peki bu yaratıcı ruh durumunu ya da koşulu rastlantısal olmaktan kurtarıp aktörün isteği ve istenciyle yapmasını sağlamak için ne yapmalıydı? Eğer onu birden ve tümüyle elde etmek olanaksızsa o zaman oluşması için çeşitli öğelere başvurup bu öğeleri parça parça birleştirerek elde etmenin çaresine bakılmalıdır."[114]

Stanislavski'nin amacı yukarıda alıntılanan sözlerinde ele gelir: genellikle Çehov oyunlarında yakalanan 'yaratıcı ruh durumu'nu aktörün iradesine bağlı olarak kalıcı kılmak. Çünkü bu ruh durumu oyuncunun rolle bütünleşmesini, onu yaşamasını sağlar. Stanislavski "Aktörün çalışmasının onda dokuzu, her şeyin onda dokuzu rolü hissetmek ve yaşamaktan geçer. Bu oldu mu rol hemen hemen hazır demektir."[115]gibi sözleriyle kendi oyunculuk anlayışının anahtarını verir. Ona göre oyunculuk, 'rolü yaşama sanatı'dır. Bir rolü yaşamak demek, oyuncu ile rolünün ortak duygular içerisinde olması demektir, sanatlı yaratım doğal davranış dizgesinin bir benzerinin sahnede üretilebilmesidir, rolün yaşamının kişisel yaşantıyla bütünleşmesinin sağladığı ben hali, Stnaislavski sisteminin en ayırıcı özelliğidir.[116]Rolü yaşama, tıpkı sahnede gündelik yaşam gerçeğinin izlendiği yanılsamasının yaratılması gibi, oyuncunun da gerçekten metindeki karakter gibi,

---

[114] Stanislavski, **Sanat Yaşamım**, s. 458-459
[115] **A. e.** s. 565
[116] Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, s. 74-76

karakterin gerçekten yaşayan bir insan gibi algılanmasını sağlar. Rolü yaşamak, yaşar kılmak için oyuncu, kendi ve rolü arasındaki ortak duygular ve psikolojiden hareket ederek karakterde gerçekçiliği yakalar. Bu nedenle söz konusu oyunculuk biçimi 'psikolojik-gerçekçi' olarak adlandırılır. Yöntem "Oyunculukta psikolojik gerçekçilik anlayışının temel önermesi olan seyircinin hissetmesi istenen duyguları oyuncunun da hissetmesi gerekliliğini"[117] temel alır. Oyuncu kendi duygularından hareketle rolle özdeşleşirse, bunu seyircinin oyuncudan dolayımla karakterle ve oyunla özdeşleşmesi takip eder. "Karakter davranışıyla kendi gündelik hayattaki davranışımız arasında kurulması arzulanan benzerlik ki özdeşleşmeyle kastedilen de asıl olarak budur."[118] 'Özdeşleşme' gerçeklik yanılsamasının garantisidir ve tam bir özdeşleşme için karakterin duygusu, psikolojisi ve davranışı hem seyircinin hem oyuncunun davranışlarıyla ortak bir çizgide buluşmalıdır. Ancak bu şekilde seyirci oyun kişisinin ve oyunun gerçekliğine inanabilir. "Bu inancı sağlama yolunda araç olarak illüzyon (yanılsama) kullanılmış, (…) bu illüzyonun yaratılmasının, üç etkenin mümkün olduğu kadar gerçeğe benzer olmasına dayandığı varsayılmıştır: 1) Oyun metni 2) Sahnedeki duyusal unsurlar 3) Oyunculuk"[119] Oyuncunun rolle özdeşleşip, role dönüşmesi ne kadar mümkündür ya da sağlıklı mıdır? Seyirci gerçekten oyunun oyun olduğunu, rolü oynayan oyuncunun oyuncu olduğunu unutup yanılsama yaşar mı? sorularının cevabı bu çalışma açısından olumsuz olsa da Stanislavski, önerdiği tekniklerle bu soruları olumlu yanıtlar.

Stanislavski'ye göre oyuncu rolün duygularını yaşayabilir hatta şimdiye kadar oyun metni ve sahnenin gerçekliğe uygun yaratılması sağlanmış ancak oyunculukta tam bir gerçekçiliğe ulaşılamamış olmasının nedeni Stanislavski için oyuncunun rolün duygularını hissedememesidir. Oyunculukta gerçekçiliği yakalamak, oyuncunun rolün duygularını hissetmesini sağlamak için duyguların yaşadığı psikolojiye, onun alt katmanlarından bilinçaltına ulaşmak, bunun için de bilinçli bir

---

[117] Nazım Uğur Özüaydın, **Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2011, s.11

[118] Kerem Karaboğa, "Brechtyen Oyuncunun Gerçekçi Sanatı", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi,** 18. Sayı, 2006, s. 73

[119] Nazım Uğur Özüaydın, "İllüzyon Yaratmada Oyunculuğun Önemi", **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi,** 12. Sayı, 2013, s. 109

teknik uygulamak gerekir. Stanislavski bu gerekliliği "Bizim esin yoluyla yarattığımız sanılır; esini bize verse verse bilinçaltı verir; bununla birlikte biz bu bilinçaltını ancak onu öldüren bilinç yolu ile kullanabiliriz."[120] türünden cümlelerle sık sık dile getirmiştir. Bu nedenle onun teknikleriyle aradığı şey, yaygın olarak 'bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşmak' diye bilinir ve bu oldukça zorlu bir süreçtir. Sürecin ima ettiği şey, oyuncunun rolün duygularını yaşarken, aklını bir kenara atmaması, kendi benliğinin bilincinde olmasıdır. Akıl ile duygu, bilinçle bilinçaltı, rol ile oyuncu kimliği arasındaki ikilem çözülmüş gibi görünmemektedir. Aklın denetimi altında, oyuncu, kimliğinin bilincinde olurken rolün kimliğiyle, onun duygularını yaşama olanağı nasıl bulunacaktır? Stanislavski bu ikilemli süreci ve kullanılacak teknikleri, sahne deneyimlerinden hareketle evrimleşen, çalışma yöntemini içeren kitaplar aracılığıyla anlatır. Kitaplarda oyunculuk çalışmalarını günlüğüne kaydeden bir gencin deneyimleri aracılığıyla Stanislavski'nin düşünceleri kaydedilir. İlk çalışma "Bir Prodüksiyonun Öyküsü başlıklı teatral bir romandı. (Stanislavski'nin) Kendisini temsil eden ve sonradan yayınlanacak kitaplarında da yer alan Tvortsov karakteri ilk olarak bu romanda ortaya çıkıyordu. (…) Günlüğü hazırlayan öğrencinin ismi Nazvanov yani seçilmiş kişiydi ve Vakhtangov'la güçlü benzerlikler taşımaktaydı." [121] sözleri bunu kanıtlar.

Stanislavski bilinçaltının açığa çıkması konusunda ısrarlı olup bunun için öncelikle bedenin rahat olması, fiziksel bir özgürlüğe ulaşılması gerektiği görüşündedir. "Sahnedeki bütün gizin, bütün yaratıcı ruhun işte bu koşulda gizlendiğine, geri kalan her şeyin de fiziksel özgürlükten doğup geliştiğine içtenlikle inanarak oyunlarımda rahata erdim."[122] sözleriyle Stanislavski, ruhun özgürleşmesi için önce bedenin prangalarından kurtulması gerektiğini vurgular. Bunun yanında Stanislavski'nin oyunculuk çalışmalarında amaç karakterle özdeşleşmek olduğundan, başlangıç aşamasında karakteri iyi anlamak ve tanımak gerekecektir. Bunun için öncelikle karakterin yaşam öyküsü iyi bilinmelidir. Çünkü nasıl yaşamda şimdi

---

[120] Konstantin Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor,** Çev. Suat Taşer, İzmir, Yazko Yayınları, 1981, s. 27
[121] Yaralı, Karaboğa, "Sistemin Kısa Tarihçesi", **Mimesis**, s. 142-143
[122] Stanislavski, **Sanat Yaşamım**, s. 460

geçmişin ürünü, geleceğin hazırlayıcısıysa oyunun şimdisinde yaşayan karakterin de, oyunda işaret edilen bir geçmişi ve geleceği olacaktır; o nedenle öncelikle oyuncu, yazar tarafından sunulsun ya da sunulmasın bu geçmiş ve geleceği iyi bilmek durumundadır. Stanislavski "Bir oyuncu, ardında rolünün geçmişinin olduğunu her zaman hissetmelidir. (…) Oyundan gelecek üzerine ipuçları, hayaller seçmelidir. Bir rolün şimdiki zamanıyla geçmişi ve geleceği arasındaki doğrudan bağlantı resmedilecek karakterin içsel yaşamına hacim verir."[123] ifadesiyle buna dikkat çeker. Ancak bu yolla en temel hedef olan karakterde gerçeğe uygunluk yakalanacaktır.

Dram sanatının asal unsuru olan karakter eylem demektir bu yüzden Stanislavski için karakteri anlamak ve yaşar kılmak için önce onun eylemi ve nedeni saptanmalıdır. Yaşamda hiçbir şey nedensiz olmadığından, karakteri yaşayan gerçek bir kişiye benzer çizmek adına eylemin nedenini anlamak önemlidir. Tvortsov aracılığıyla Stanislavski, bunun önemini şöyle ifade eder: "Sahne üzerinde ne koşmanın hatırı için koşun ne de acı çekmenin hatırı için acı çekin. Eylemin hatırı için oynamayın, her zaman bir amaca göre oynayın."[124]Bu sözlerde duygunun nedenine de vurgu yapıldığı görülmektedir. Eylemin nedeni oyuncuyu duyguya vardırır ama karakterin duygusunu gerçekten hissetmek ve seyirciye hissettirmek için oyuncu, o duygunun da nedenini anlamak zorundadır çünkü gerçek yaşamda kimse öylesine sevinç ya da üzüntü duymaz. Nitekim Stanislavski, "Hiçbir zaman kıskanç olmak için kıskanç olmaya, aşık olmak için aşık olmaya, acı çekmek için acı çekmeye kalkmayın. Bütün bu duygular daha önce olup bitmiş bazı şeylerin sonucudur. Daha önce olup biten şey üzerinde var gücünüzle düşünmelisiniz."[125]diyerek her eylemi onu tetikleyen duygu ve bu duygunun nedeniyle beraber değerlendirmek gereğini vurgular. Bunun için çok iyi bir imgelem gücüne sahip olmak gerekir çünkü metnin sınırları içinde olaylara ve karaktere ilişkin her şey verilemez, eksikleri oyuncu kendi zihninde tamamlamak durumundadır. Bu nedenle karakterin iç dünyasındaki ayrıntıları görselleştirebilmek, duygusal

---

[123] Konstantin Stanislavski, **Bir Rol Yaratmak**, Çev. Çiğdem Genç, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 1999, s. 16
[124] Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor,** s. 52
[125]**A. e.** s. 54

durumları ortaya koyabilmek adına oyuncunun oyundaki olaylar hakkında hayal kurma, bunları hayalinde yaratma becerisi oldukça önemlidir.[126] Bu sayede metin düzlemindeki soyut evren, oyuncunun zihninden aktarımla sahne üzerinde somutluk kazanır, imgelem metnin gerçekliğini sahnenin günlük hayata uygun gerçekliği kılar. Öyle ki "Bir aktör ya imgelemini geliştirmeli ya da tiyatrodan ayrılmalıdır."[127]

Stanislavski imgelemi tetikleyici bir alıştırmaya ihtiyaç duyarak buna 'büyülü eğer' adını verir. Büyülü eğer, kaynağını Stanislavski'nin çocukken kuzeniyle oynadığı bir oyundan alır. "Altı yaşındaki kuzeniyle oynadıkları 'eğer… olsaydı?' oyunlarından esinlenilen bu alıştırma biçiminde, oyuncu 'eğer… koşullarında kalmış olsaydım ne yapardım?" sorusunu yanıtlamaya çalışır."[128] Böylece hayal dünyasında oyun kişisinin koşullarını, kendi kimliğiyle düşünmeye ve yapılacakları o koşullar içinde, kendisi olarak tasarlamaya zorlanır. Zira "Oyuncu verili koşulları incelemeli ve imgelemi vasıtasıyla bu koşulları kendine ait kılmalıdır."[129]Böylece karakterin koşulları ve eylemi kendi eylemi olmaya başlayacak, karakter kendisine, metnin evreni kendi yaşam gerçeğine evrilecektir. Bu yolla büyülü eğer, oyuncuda karaktere ve koşullara yönelik inanç ve gerçeklik duygusu uyandırır ki Stanislavski'ye göre aynı duygunun seyircide de uyanması buna bağlıdır. Koşulların gerçekliğine inanmak oyuncu için zorunludur. "Tıpkı çocukların oynadıkları oyunun gerçek olduğuna inanması gibi oyuncular da oyunun gerçekliğine inanmalıdır. Çocukların tepkileri kendiliğinden ve zorlamasızıdır ancak oyuncular izlenmek için oradadırlar. Kendiliğindenliklerini nasıl sağlayabilirler? Durumlarının gerçek olduğuna inanarak."[130] Bir başka deyişle, Stanislavski'ye göre oyuncu, durumunun gerçekliğine inanırsa izlendiğini unutacak, seyirci de ondan dolayımla izlediklerine inanacaktır. Oyuncu sahnedeyken izlendiğini unutur mu ya da seyirci kurgulanmış bir sahnede olanlara gerçekten inanır mı gibi sorular bu teknikle Stanislavski

---

[126] Sharon Marie Carnicke, "Stanislavsky's System", **Twentieth Century Actor Training**, Ed. Alison Hodge, New York, Psychology Press, 2000, s. 20
[127]Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor,** s. 70
[128] Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, s. 64
[129]Özüaydın, **Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu,** s. 54
[130] Jean Benedetti, **Stanislavski Bir Giriş,** Çev. Kerem Karaboğa, İstanbul, Habitus Yayınları, 2012, s. 47

tarafından olumlu cevaplanır. Oysa hedef gerçekçilikken gerçekliğin doğası gereği izlendiğini unutmak ya da izlediklerine inanmak pek mümkün görünmez. Stanislavski bunun mümkün olması için oyuncunun bir an bile rolünden kopmaması, sahnede tam bir konsantrasyon içinde olması, dikkatini yalnızca sahneye odaklaması gereği üzerinde durur. "Aktörün bir dikkat noktası olmalı, bu dikkat noktası da salonda bulunmalıdır."[131] Bununla beraber karşıya bakması gerekiyorsa da bakacağı yer asla seyirci olmamalıdır, burada dördüncü duvar kavramı devreye girer. Oyuncu burnunun ucundan bakıyormuşçasına aynı açıdan bakarak, bakışlarını var olmayan dördüncü duvar üzerinde belli bir nokta üzerinde toplamalı; düşsel duvara bakıyormuş gibi yaparak bakışlarını seyircilerden birinin gözlerine dikmemelidir.[132] Aksi halde Stanislavski'ye göre hem kendi izlendiğinin farkına varacak hem seyirci izlediğinin oyun olduğunun bilincine varacaktır. Bu teknikler uygulandığında bile sahnenin gerçekliği gereği her an rolü yaşama ve yanılsama yaratmanın mümkün olmadığı göz ardı edilir.

Seyircinin role inanması için oyuncunun rolle özdeşleşmesi, role kendi duygularıyla yaklaşması, onda kendinden bir şeyler bulması adına Stanislavski'nin önerdiği bir başka teknik de 'coşku belleği' dir. Stanislavski coşku belleğini şöyle tanımlar: "…bir zamanlar duyduğunuz coşkuları yeniden yaşatan bu tip belleğe biz coşku belleği diyoruz. Göz belleğiniz unutulmuş bir şey, bir yer ya da bir kişiden nasıl bir imge yaratabilirse, coşku belleğiniz de vaktiyle yaşadığınız duyguları anımsayabilir."[133] Doğrudan gerçek duyguları çağırmayı sağlayan bu teknik, Stanislavski için çok önemlidir çünkü yalnızca coşku belleği oyuncuya sergilediği duyguda yardımcı olur ama hissedilen, oyuncunun gerçek duygusu olmalıdır.[134] Coşku belleği, kaynağını psikoloji alanındaki Ribot'un çalışmalarından alır. Ribot'a göre istek ya da irade hastanın iyileşme sürecinde belirleyici bir etkendir ve kişinin sinir sistemindeki geçmiş deneyimlerinin kaydedildiği duygusal deneyimler belleği sayesinde basit bir duyusal uyarıcı yoluyla geçmişte yaşanılan benzer duygular

---

[131] Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor,** s. 88
[132] **A. e.** s. 103
[133] **A. e.**s. 181-182
[134] Carnicke, "Stanislavsky's System ", **Twentieth Century Actor Training**, s. 19

etkinleştirilebilir.[135]Buradaki 'irade' ve 'duygusal bellek' kavramları Stanislavski için önemlidir. Hiçbir olay unutulmuyor, olayların etkisiyle yaşanan duygular, duygusal bellekte yaşamaya devam ediyor ve istek ya da iradenin kullanımıyla geri çağrılabiliyorsa, oyuncu da iradesini kullanarak rol için gerekli duyguyu, kendi hafızasındaki olaylardan, belleğindeki gizli deneyimlerinden alıp role aktarabilir. Daha doğru bir deyişle "Yaratma iradesi oyuncunun sürecinin başlatılmasında hayatidir. (…) (Oyuncu) Oyunun sunduğu dramatik durumlarla bireysel olarak meşgul hale geldiğinde kendi duygu hafızası otomatik biçimde harekete geçer. Bir sonraki safhada duygularını güçlendirecek hatıraları bulmaya kasten çalışabilir."[136]Burada bir parantez açmak gerekir, duygular ele avuca gelmez, denetlenemez, hele hele kişinin gerçek duygularıysa, onları hem bilinçaltından çağırmak hem de akılla, bilinçle kontrol etmek büyük bir ikilem yaratır. Oyuncunun duygusu nerede biter, nerede rolün duygusu başlar? Coşku belleğiyle oyuncunun duygusuyla rolün duygusu arasındaki sınır bulanıklaşacak, rolünün gereği bu duyguları çağırdığını unutan bir oyuncu için gerçeklik algısı sekteye uğrayacak ve bu durumun yaratacağı ikili, sorunlu ruh hali bir açmaz olarak Stanislavski'nin karşısına ileride çıkacaktır. Kurgulanmış bir durumun içine gerçek duyguları akıtmak gerçekçi oyunculuğun çözümlenmiş görünen ama çözümlenmeyen bir paradoksudur.

Buraya dek anlatılan çalışma biçimi Stanislavski'ye göre şöyle bir süreç yaratır: Eylem ve duyguyu saptayan oyuncu, büyülü eğer ile rolün verili koşulları içine kendini koymak ve benzer bir duyguyu kendinde uyandırmış bir durum ya da olayı coşku belleğine başvurarak hatırlamak yoluyla karakter gibi düşünüp hissetmeye başlar. Bununla beraber oyuncunun rolle koşut olarak hissettiği duygu yalnız onda kalmaz, sahneden seyirciye geçerken diğer oyunculara da yayılır, onların duygularını ve rollerini etkiler. Böylesi bir duygusal etkileşim fikrinin kaynağı da Ribot'dur. Ona göre "insanlar sık sık konuşmadan ya da hareket etmeden iletişim kurarlar. Duyguları dışarı yollayıp alan radyo vericilerine benzerler."[137] Stanislavski Ribot'un saptamasını sahnede uygularken duyguların ışın halinde yayılması ifadesini

---

[135] Yaralı, Karaboğa, "Sistemin Kısa Tarihçesi", **Mimesis**, s. 121
[136] Benedetti, **Stanislavski Bir Giriş,** s. 46-47
[137] **A. e.**s. 47

kullanır. Yani oyuncu duygularını ışın gibi yaymayı ve başkalarından yayılan duyguları almayı bilmelidir. Öyle ki oyuncu aktarmak istediği duyguyu nasıl uyandıracağını, buna yoldaş olan gövdesel coşkulara dikkat etmeyi ve başkalarından gelen duyguların doğurduğu coşkuyu tanımayı öğrenmelidir.[138]

Stanislavski coşku belleği tekniğinin içerdiği riskin çok geçmeden farkına varmıştır. Yaratılan duygular rolün duygularıyla paralel olmakla beraber oyuncunun kendi duyguları da olduğunda, rol yaşamaya başlar ancak coşku belleğinde uyandırılan duygular çok güçlü olduğunda oyuncunun kendini, kontrolünü kaybetmesi, bilincini askıya alması ve oyunu tehlikeye düşürmesi gibi bir risk vardır. Bu yüzden "Stanislavski coşku belleğinin yalnız provalarda kullanılması gereken bir teknik olduğunu söyler. Stanislavski coşku belleğinin bir ev ödevi gibi algılanması ve oyun esnasında oyuncunun rolünü özgürce yaşaması için prova süreci sonunda bir kenara bırakılarak oyuna taşınmaması gerektiğini ifade eder."[139]Oyuncunun bunu nasıl başaracağı bir tartışma konusu olarak bir kenarda bekler. Öte yandan oyuncu her duygunun tohumuna sahip olsa da her duyguyu yaşamış olmak ya da rolün yaşadığına benzer anılara sahip olmak durumunda değildir bu nedenle coşku belleği benzer duyguları içermediği durumlarda yetersiz kalacaktır. Bu yüzden Stanislavski bir başka tekniğe daha ihtiyaç olduğunu fark etmede gecikmemiştir. Stanislavski'ye göre "oyuncunun kendisi için tanıdık olmayan bir role yaklaşmada başvurabileceği en iyi yollardan biri gözlemdir."[140]Gelişmiş bir imgelem gücüne ve empati yeteneğine sahip olan oyuncu, kendini gözlem yaptığı kişinin yerine koyup rolünü onunla ilişkilendirebilir. Ancak gözlem tekniği kesinlikle rolü dışsal olarak yansıtmaya, gözlemlenen kişiyi role kopya etmeye yönelik bir amaç taşımamalıdır. "Oyuncunun başka insanları gözlemlemesi yalnızca yapılan gözlemin oyuncuyu kendisi hakkında aydınlattığı durumlarda kullanışlıdır. Oyuncu başka insanları gözlemlerken gözlemlerini içsel olarak gerekçelendirmelidir."[141] Gözlemlediği kişide kendiden bir şeyler bulmalı, gözlemini kendinden rolüne taşımalıdır.

---

[138] Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor,** s. 235
[139] Özüaydın, **Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu,** s. 88
[140] **A. e.** s. 183
[141] **A. e.** s. 185

Provalarda coşku belleği ile hatırlanan, gözlem yoluyla uyandırılan duygular, karakterin eylemleriyle ilişkilendirilip sabitlenir. Stanislavski'ye göre böylece oyuncu her eylemi her zaman aynı duyguyla icra edecek bir duruma gelir. Her gösterimde her duygunun aynı şiddetle yeniden yaşanabileceğine yönelik bu inanç, bu çalışmanın sınırları içinde biraz sorunlu görünmektedir; bütün bu teknikleri uygulayan oyuncu, yüzüncü kez sahneye çıktığında, aynı rolde aynı duyguyu, aynı şiddette hissedebilecek midir? Stanislavski bunun mümkün olduğuna inansa da bu pek inanılası görünmez.

Stanislavski'ye göre duygu ve amaç taşıyan bütün irili ufaklı eylemler art arda sıralanarak bir süreç oluşturunca rolün eylem çizgisi duyguları da içererek vücut bulur. Bu çizgiyi oluşturmak rolün yaşaması yani gerçek olması için çok önemlidir çünkü insan yaşamı da bir çizgi halinde seyreder. "Gerçekte bu çizgiyi yaşam çizerse de sahnede onu gerçeğe benzer bir biçimde yaratan, yazarın sanatlı düş kurma yetisidir. Bununla birlikte yazar bu çizgileri bize ancak parçalar halinde kesik kesik verir."[142] Kuşkusuz bu parçaları birleştirerek rolün kesintisiz eylem çizgisini, onunla bütünleşmek suretiyle verecek olan oyuncudur. Aksi halde canlandırdığı kişinin yaşamından sadece bir takım kırıntılar, döküntüler sunacak, rolü yaşayamayacaktır.[143] Her ne kadar oyun boyunca rolün yaptığı birçok eylem, hissettiği pek çok duygu da olsa, bunların hepsi bütünsel bir eyleme, hedefe yönelik olup role hakim olan ağırlıklı bir duygu söz konusudur. Baştan sona eylem çizgisini oluşturmada, karakterin bu baskın yönelişini saptamak yol göstericidir. Stanislavski "Aktörün bir piyesteki bütün bireysel, küçücük amaçları, bütün imgesel düşünceleri, duyguları ile eylemleri entrikanın üstün amacını gerçekleştirmeye yönelmelidir."[144] diyerek anahtar görevi üstlenen bu unsura üstün amaç adını verir. Üstün amaç ya da "üstün yönelim bir yazarı oyun yazmaya iten şey, bir karakterin tüm oyun boyunca savunduğu tutku ya da düşüncedir."[145] Bu terim Stanislavski'yi klasik gerçekçi dram yapısına yaklaştırdığından, bu çalışma için önemlidir çünkü üstün amaç, dramatik

---

[142]Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor,** s. 270
[143]**A. y.**
[144]**A. e.** s. 285
[145] Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, s. 70

yapıda çatışma yaşayan karakterlerin taşıması gereken değer; yazarı metni biçimlendirmeye iten ana fikir olarak düşünüldüğünde Stanislavski oyunculuğunu klasik dramatik yapıyla buluşturur.

Bütün bu çalışmalarla rolün psikolojisi oluşturulur, psikoloji fizyolojiyle doğrudan ilintili olduğundan bu durumda rolün fiziksel yapısı, eylemi, dışsal görünüm ve devinimleri de kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Psikolojiden, duygudan, iç dünyadan hareketle karakter yaratmayı hedefleyen bu yaklaşım "psikolojik eylemler yöntemi, içten dışa oyunculuk yöntemi olarak da tanımlanabilir. (…) Bu yöntemde oyuncu fiziksel eyleme yönelmeden önce içsel eylemi yaratmalıdır."[146] Ardından beden de biçimlenecek ve karakterin psikolojik ve fiziksel durumu oluşacaktır. "Duygu ve eylemin birlikteliği psiko-fiziksel eylemi meydana getirir."[147]Rolün fiziksel yapısı için psikolojik olandan yola çıkan ve rolün psikolojisini yapılandıran oyuncu, kendini oyunun koşullarına yerleştirmek ya da anılarına başvurmak yoluyla kendi psikolojisini devreye sokar. "Hedef oynanacak karakteri gerçek hayat içindeki bir insan niteliğiyle tanımaktır. Stanislavski söz konusu tanımayı oyuncunun rolde kendini tanıması biçiminde kurgular."[148] Rolü biçimlendirirken oyuncu, kendinden vazgeçmek bir yana, kendini rehber olarak kullanmaktadır. Ancak rolü kendi kişiliğinde oynamak, yukarıda, satır aralarında da dikkat çekildiği gibi, gerçeklik algısında sapmalar yaratarak, şizofrenik, ikili ruh haliyle oyuncu için çeşitli tehlikeleri de beraberinde getirir. Stanislavski, bu tehlikelerin yarattığı kaygılarla oyuncunun rolü kendi kişiliğinde kurgulaması için sonraları farklı teknikler arayışına girmiştir. Olayların derin akışına yönelik analiz çalışmasını, uzun soluklu masa başı çalışması ve imgesel ön hazırlık çalışmasıyla yürütürken sonraları olayların içerdiği fiziksel eylemlere odaklanmaya yönelir.[149] Bu nedenle sistemini anlatmayı sürdürdüğü Bir Karakter Yaratmak adlı kitabında, oyuncunun bedeni, hareketi, konuşması, konuşmada vurgu ve tonlama kuralları hakkında detaylı bilgi sunarken vücudun anlatım olanaklarını keşfederek fiziksel

---

[146]Özüaydın, **Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu,** s. 38
[147]**A. y.**
[148] Karaboğa, "Brechtyen Oyuncunun Gerçekçi Sanatı", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi,** s. 75
[149]**A. e.** s. 74

kişilendirmeye ağırlıklı yer verir.[150] Bu yöneliş değişikliğinde duygu ve sezginin ele avuca gelmezliğinin rol oynadığını şu sözlerle belirtir: "Yaratıcı durum, bilinçaltı, sezgi, bunlar el altında hazır bekleyen şeyler değildir. Eğer biz onlara ulaşmada doğru yolu bulur da bu yolda başarı gösterebilirsek onlar da hiç değilse bizi eski yanlışlara düşmekten kurtarırlar."[151] Bu 'doğru yol' başlangıçta verili koşullar içinde eğer sözcüğü ile karakter gibi düşünmek, duyguları uyandırmak için belleğe kulak vermekten, sonraları çalışmaya doğrudan fiziksel eylemlerle başlamaya doğru kayar.

Stanislavski'nin, içten dışa oyunculuk ya da psikolojik eylemler yöntemi olarak bilinen teknikten uzaklaşmasına neden olan kaygılardan ilki, duyguların somut olmaması, kolay yakalanamamasıdır. Çünkü "Ruha ait şeyler saman alevi gibidir; onları sıkıca sabitlemek güçtür. (…) daha maddi bir şeylere ihtiyacımız vardır. Bu amaca en uygun olan şey fiziksel yönelimlerdir çünkü duygularımızdan daha somut olan vücudumuz tarafından icra edilirler."[152] Duygu ya da ruh, soyut olmanın yanı sıra kolay yakalanamayan bir alana aittir, bilinçaltına. Bu nedenle Stanislavski duygulara yoğunlaşmanın bilinçaltının kendini daha çok kapatmasına neden olabileceği kaygısını güder. Stanislavski'ye göre fiziksel çalışmayı birinci plana alırken oyuncu olarak "Bir yandan fiziksel aksiyonlara doğru çekilirken öte yandan bilinçdışınızın yaşamından uzaklaştırılırsınız. Bu sayede bilinçdışını özgür bırakırsınız ve yaratıcı bir şekilde çalışmasına ön ayak olursunuz."[153] Bir başka deyişle konsantrasyon ruhsal olandan bedensel olana kayarken, ruhsal olan da korkusuzca ortaya çıkacaktır. Böylece duyguların soyutluğu ve bilinçaltının ulaşılmazlığıyla kaçınılmaz sonuç ortaya çıkar: "Eğer zihin engelleyebiliyorsa ve duygular değişkense oyuncu bir rolün incelemesine nereden başlayabilir? Cevap şudur; oyuncu için en doğrudan ulaşılabilir olandan, isteklerine en kolaylıkla yanıt verebilenden, bedenden."[154] Ancak fiziksel yolla da olsa amaç aynıdır: bilinçaltında saklı olan, oyuncunun duygularına ulaşmak. Bu durumda yöntem değişse de tutum

---

[150] Konstantin Stanislavski, **Bir Karakter Yaratmak,** Çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2007
[151] **A. e.** s. 337
[152] Stanislavski, **Bir Rol Yaratmak,** s. 254-255
[153] **A. e.** s. 261
[154] Benedetti, **Stanislavski Bir Giriş,** s. 71

değişmez. Bu tutum bu çalışma açısından soru işaretleriyle doludur. Şöyle ki sahnede söz konusu olan duygu kimin duygusudur? Rolden dolayımla oyuncunun duygusudur. Dolayısıyla hangi yolla olursa olsun, açığa çıkan duygu oyuncunun duygusuysa, sahnedeki kurgusal gerçeklik yani rolün gerçekliği, oyuncunun yaşam gerçeği tarafından tehdit edilmekte, her durumda gerçeklik kavramının sınırları gerçekçi tutumla muğlak hale gelmektedir.

Psikolojik eylemler yöntemi iki yönlü bir tehlike daha içerir. Öncelikli sorun, "oyuncunun sistemin amaçladığı doğallık ve sadeliği imgesel olarak yakalamaya çalışırken doğallık ve sadelik klişeleri üretmeye yönelmesidir. Yani rolü yaşama sanatı olan sistem bile kolaylıkla kendi basmakalıp oyunculuğunu geliştirme riskini taşımaktadır."[155] Dolayısıyla oyuncu soyut duygulara ulaşamadığı durumlarda, duyguyu ifade etmek için kaçınılmaz olarak klişe anlatım yöntemleri kullanır. Öte yandan bilinçaltını özgürleştirmeyi, duygularını yakalamayı başaran oyuncu da, rolden dolayımla kendine, kendi yaşadıklarına fazla kapılırsa, kontrolünü yitirip gündelik gerçekliği sahnenin gerçekliğine karıştırabilir. Yani "bir başka tehlike coşkusal bellek temelli analiz çalışmalarının oyunculardaki histeri ya da şizofreni benzeri tedavi gerektiren psikolojik problemlere ya da aşırı bir ben merkezciliğe yol açmasıdır."[156] Bu tehlike gösterimi de oyuncunun ruhsal durumunu da riske sokar. Aslında tehlike gerçekçi tutumdaki ısrardan kaynaklanır.

Bu doğrultuda Stanislavski yeni bir çalışma biçimi geliştirmiş, fiziksel olanı birinci plana almıştır. Bu yenilikte dönemin bilimsel gelişmelerinden etkilenmiştir. "Bilim adamları bir insanda sinir yollarının fiziksel olanla psikolojik olanı binlerce iplikle bölünmez bir biçimde birbirine bağladığını"[157] söylemiş, Stanislavski bunu kendi sisteminde tekrarlamıştır: "Gövde ve ruh arasındaki bağ bölünemez. Karşılıklı olarak birinin yaşamı öbürününkini doğurur. Her fiziksel aksiyonda tamamen mekanik olmadığı sürece gizlenmiş bir miktar iç aksiyon, duygu vardır."[158] Bu

---

[155] Yaralı, Karaboğa, "Sistemin Kısa Tarihçesi", **Mimesis**, s. 149
[156] **A. y.**
[157] Sonia Moore, "Fiziksel Aksiyonlar Yöntemi", Çev. Fırat Güllü, **Mimesis**, 11. Sayı, 2005, s. 159
[158] Stanislavski, **Bir Rol Yaratmak,** s. 247

durumda fiziksel aksiyonun icrası duyguyu tetikleyecektir. Yani "Fiziksel aksiyonların yaratıcı anda tekrarlanması onlara bağlı duyguları bir refleks olarak uyarır. Fiziksel aksiyonlar oynanacak duyguların uyarılmasını sağlayan bir uyaran zinciridir."[159] Bu bakış açısıyla önceki süreç tersine işler, duyguları yakalayıp bedensel olanı harekete geçirmek yerine fiziksel aksiyonlarla duyguyu yakalamak söz konusudur. Stanislavski, yeni yaklaşımına göre rolü yaratırken nasıl çalışılacağını, Bir Rol Yaratmak kitabının son iki bölümünde ayrıntılarıyla anlatır:

> "İşte yeni bir role benim yaklaşımım. Oyunculardan hiçbir şey okumadan, oyun hakkında hiçbir fikir alışverişinde bulunmadan oyun provasına gelmeleri istenir. (…) Aklımda bir oyun var; konuyu size epizotlar halinde anlatacağım, siz de oynayacaksınız. Doğaçlamalarda söylediklerinizi ve yaptıklarınızı seyredeceğim ve çok başarılı olan şeyleri kaydedeceğim. Böylece ortak çabamızla henüz var olmayan bir oyunu yazacağız ve anında oynayacağız."[160]

Görüldüğü gibi oyuncu artık, önce metni okuyup masa başında rol analizi yaparak, onunla uyuşan duygularını bulmak için zihinsel çaba sarf etmek yerine doğrudan eyleme atılır. Oyuncunun bildiği tek şey koşullardır ve oyuncu koşulların içine karakter olarak değil kendi kimliğiyle girince role yazarın yönergelerinden, düşünmeden onaylanan bütün o geleneksel biçimlerden değil de kendi kişiliğiyle, hayatın içinden yaklaşacaktır.[161]Burada oyuncunun verili koşullar içine kendisi olarak girmesi için sihirli eğer ve doğaçlama asal tekniklerdir. Oyuncuya, "Kendini oyunun verili koşullarıyla kuşat ve içtenlikle şu soruya cevap ver: Sen kendin umutsuz bir durumdan kurtulmak zorunda kalsaydın ne yapardın?"[162] diye sorularak oyunun tüm bölümleri, tüm eylem birimleri bu şekilde çalışılır, ardından yazarın metni oyuncunun metniyle karşılaştırılır; karşılaşma anında ortaya çıkan sonuç başarının yani rolü yaşama olgusunun ölçütüdür. Stanislavski bu hususta şöyle der: Kendinizi hayali karakterinizin yerine koyduğunuzda üstleneceğiniz fiziksel

---

[159]Leslie Irene Coger, "Stanislavski Fikir Değiştiriyor", Çev. Fırat Güllü, **Mimesis**, 11. Sayı, 2005, s. 168
[160]Stanislavski, **Bir Rol Yaratmak,** s. 231
[161]**A. e.** s. 237
[162]**A. y.**

aksiyonların ve oyunun kurgusu gereği karakterinizin üstlendiği aksiyonların listesini çıkarın. Sonra iki listeyi karşılaştırın iki liste arasında birçok kesişme olacaktır.[163]

Bu aşamadaki çalışma biçiminde oyuncunun metne yaklaşımı da değişmiştir. Önceleri metne sorulan sorular duygulara yönelikken bu aşamada eylemlere yöneliktir. Stanislavski bu aşamada "bir sahnenin içeriğini ne oluyor sorusuna cevap vererek tanımladı. Böylece ana fikirden çok eylem vurgu kazandı."[164] Oyuncu da buna koşut olarak ne hissettiğinden çok ne yaptığıyla ilgilenir ve Stanislavski'ye göre bir şeyler yaparken duygu kendiliğinden gelir ve rolle özdeşleşme süreci de hızlanır.

> "Önceki dönemde (Stanislavski) oyuncunun rolle özdeşleşmesini üç aşamaya ayırmıştı. 1. Karakter tanınmayan bir kişiden yakın bir tanıdığa dönüşür. 2. Oyuncu karaktere sempati duyan bir kişiye dönüşür. 3. Oyuncu karakter gibi hisseden birine dönüşerek rolle bütünleşir ve ondan birinci tekil şahıs olarak bahseder. Daha sonraki dönemde hiç beklemeksizin rolün fiziksel koşulları içine yerleştirilen oyuncu, daha ilk provada (bile) kısmen de olsa rolle bütünleşebilir."[165]

Rolü yaşama için, oyunun alt metnini yani söze dökülmeyen duygu ve düşünceleri yakalamaya dayanan Stanislavski oyunculuğu, böylece başlangıçta içten dışa doğru hareket ederken son evrelerde rotasını dıştan içe çevirmiştir. Daha açık bir deyişle içten dışa analizde oyuncularla yapılan masa başı çalışmalarında oyundaki olayların tartışması yapılıp düşsel, imgesel tasarılar vasıtasıyla rolün film karelerini oluşturması beklenirken, dıştan içe analizde oyun eylemin yapısıyla kodlanarak oyuncu birinci analiz yöntemiyle aynı noktaya gelerek alt metne sahip olur.[166] Fiziksel eylemler yöntemi denen dıştan içe analizle metne yaklaşım, çalışma biçimi, sorulan sorular büyük değişikliğe uğramış, Stanislavski bu analiz yönteminin daha kolay olduğu ve daha hızlı sonuç verdiği düşüncesiyle arayışlarının bu son aşamasına ayrıca değer vermiştir. "Fiziksel aksiyonların bir oyuncunun coşkuları için kilit önemde olduğunu keşfettikten sonra bu yönteme hayati önem vermeye başladı. (…) kırk yıldır aradığı şeyi buldu ve onu hayatı boyunca süren çalışmanın sonucu olarak

---

[163] **A. e.** s. 253
[164] Coger, **a. g. e.** s. 166
[165] **A. e.** s. 167
[166] Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, s. 65-66

adlandırdı."[167]sözleri bunu kanıtlar. Buna karşın şunu unutmamak gerekir ki Stanislavski'nin çalışmalarındaki bu yönelim değişikliğine rağmen hedefi değişmeden hep aynı kalmış, daha önceki buluş ve tekniklerini bir kenara atmamış, "yeni bir çalışma metodu geliştirirken oyunculuğun grameri hakkında önceden yazdığı ya da öğretmiş olduğu hiçbir şeyle ters düşme(miştir)."[168]

Stanislavski'nin değişen ve gelişen yöntemlerine karşın, bu yöntemlerle ulaşmak istediği hedef yani oyuncunun rolü yaşaması aracılığıyla gerçekliği yakalamak hedefi değişmez. Gerçekliğin oyuncuya mı role mi ait olduğu sorunu, ikisinin gerçekliğinin buluşmasıyla çözülmüş gibi görünür ancak kuşkusuz gerçekliğin tanımı gereği bu buluşma olanaksızdır ve bu açmaz bir sonraki bölümde daha detaylı olarak ele alınacaktır.

Stanislavski için oyuncu yazarın verilerinden hareketle kendi duygu, arzu ve deneyimlerini karaktere aktararak rolü 'yaratmak'tadır. Nitekim Stanislavski'nin bu süreci anlattığı kitapların başlıklarında da bu yaratmak vurgusu söz konusudur. Karakteri ya da rolü yaratmayı sağlayan bu süreç bir nevi evliliktir. Hatta "Yaratıcı olayda baba piyesin yazarıdır; anne rolden gebe kalan aktör; çocuk da doğacak olan roldür."[169] Bu benzetmede dikkat çeken, çocuğu bizzat doğuran anne kimliğinin oyuncuya verilmiş olmasıdır. Stanislavski için bu doğum, karakterin yaratılması, rolün yaşamaya başlaması, annenin bebeğiyle aynı bedende, bir olması misali, oyuncunun rol hakkında 'Ben …yım' haline varmasına yani rolle özdeşleşmesine, bütünleşmesine koşulludur. Stanislavski'ye göre oyuncu rol nasıl davranıyorsa ben de gerçek yaşamda onun gibi davranırdım şeklinde hissettiği zaman 'ben …yım' haline çok yakındır ve hiçbir şey onu korkutmaz.[170] Bir başka dikkate değer husus da bunun bir aşk evliliği oluşudur. "Gerçek hayattaki pek çok aşk evliliğinde olduğu gibi bu evliliğin de meyvesinin alınmasında oyuncunun aklından çok coşkuları tayin

[167]Moore, **a. g. e.** s. 162
[168]Benedetti, **Stanislavski Bir Giriş,** s. 75
[169]Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor,** s. 326
[170]Stanislavski, **Bir Rol Yaratmak,** s. 270

edici olacaktır."[171] Dolayısıyla aşk evliliği benzetmesine koşut olarak doğacak olan çocuk yani rol, annesi olan oyuncudan duygu oyunculuğunu beklemektedir.

Stanislavski'ye göre oyuncu oyun kişisi ile bütünleşerek, 'ben …yım' durumuna geldiğinde, gerçekten oyun kişisiymiş gibi hissedip davrandığında, seyirci oyuncuyu gerçekten oyun kişisiymiş sanarak onunla özdeşleşecektir. Seyirci oyuncuyu kurgulanmış bir sahne bağlamı içinde gerçekten oyun kişisi sanır mı sorusu burada askıda kalır. Kuşkusuz bu olanaksızdır, seyircinin yaptığı, bir tür kabullenme ya da oyuncu tarafından kandırıldığını bildiği halde kanmış gibi yaparak, yanılsamaya kapılmış izlenimiyle bir nevi bu aldatmacaya karşılık vermektir.

Ne olursa olsun Stanislavski'nin nihai hedefi, oyuncunun gerçekten karakter olduğu illüzyonunu vererek gerçekçiliği sağlamaktır. Coşku belleğinden sihirli eğere, bedensel çalışmalardan gözleme anlattığı tüm teknikler bu hedefe yöneliktir. Gerçeğe uygun oyun metni ve gerçeğe uygun sahne dizaynı, gerçekçiliğe bir ölçüde hizmet eder ancak onların eksik bıraktığı boşluk oyuncunun gerçekçi oluşuyla doldurulur, sahnelenen olaylar değil ama Stanislavski için oyuncunun hisleri gerçektir. "Seyircinin, bir oyun değil, gerçek bir yaşam kesiti izlediğine olan inancını sağlayan illüzyonu yaratan, sahnede gerçekleşen olayların metinsel ve duyusal boyuttaki gerçeğe benzerliği değil; oyuncunun bu olaylar sırasında gösterdiği tepkilerin sahiciliğidir."[172]Bu anlayışla seyirciden beklenen oyuncuyu gerçekten karaktermiş gibi izlerken sahnenin gerçekliğine kendini kaptırarak, illüzyon içinde kendi gündelik gerçekliğini unutması oyuncudan dolayımla karakterle bağ kurmasıdır.

Denilebilir ki Stanislavski, dram sanatının başlangıcından beri karşımıza çıkan gerçekleri yansıtma, bu yolla seyirciye olayları gerçekmiş gibi izletme deneyimini, sistem diye bilinen oyunculuk teorisiyle hayata geçirmeye çalışmıştır. Onun dönemine dek gerçekçi oyunculuk üzerine söylenenler genellikle dağınık

---

[171] Karaboğa, "Brechtyen Oyuncunun Gerçekçi Sanatı", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi,** s. 81

[172]Özüaydın, "İllüzyon Yaratmada Oyunculuğun Önemi", **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi,** s. 116

düşüncelerdir ve tam bir disipline oturtulmamıştır. Stanislavski gerçekçi oyunculuk üzerine bir teori oluşturmuş, gerçekçi oyunculuğa ilişkin temelleri o atmış, teknikleri o geliştirmiştir. "Gerçekçi oyunculuk kapsamında on dört teknik tespit edilmiştir. Bu tekniklerden on birini Konstantin Stanislavski'nin"[173] oluşturduğu bilinmektedir. Bütün açmazlara ve boşluklara karşın oyunculuk sistemi arayışıyla Stanislavski'nin çalışması bir ilk, bir başlangıçtır. Ne var ki Stanislavski sistemi genellikle yanlış ya da eksik anlaşılmıştır. Dünyada yaygın bir kesim sistemi yalnız psikolojik eylemler yöntemi bağlamında bilmektedir, fiziksel aksiyon yönteminden habersizdir; sistemi, geldiği bu aşamadan habersiz olarak kavramak ve uygulamak yanlış ve eksiktir. Öte yandan psikolojik eylemler yöntemi de anlaşılmamış, bölük pörçük uygulanmıştır. Bu durumun ülkemize etkisi çalışmanın üçüncü bölümünde ele alınacaktır. Sistemin anlaşılma ve uygulanmasındaki aksaklıkların nedenleri şöyle özetlenebilir:

> "Rusya'nın dışında Stanislavski'nin düşünceleri sık sık yanlış anlaşıldı. Bu durumun tarihsel nedenleri vardır. Stanislavski'nin düşünceleri Batı'ya esasen Moskova Sanat Tiyatrosu ya da stüdyolardan birinde çalışmış ve sistemi eylem içinde deneyimlemiş oyuncular tarafından taşındı. Mesele onların ne zaman ve sistemin gelişiminin hangi aşamasında eğitim aldıklarıydı. (…) Sistemin doğru dürüst anlaşılmasını engelleyen bir diğer etmen, Styanislavski'nin kitaplarının düzensiz bir şekilde yayımlanmış olmasıdır. Bu durum büyük oranda editoryal sorunlardan ve savaş felaketinden kaynaklanır. (…) Bu koşullar altında Stanislavski'nin tasarısının bütününü kavramak zordur." [174]

Yukarıda özetlenen nedenlere çeviri sorunu da eklenebilir. Ancak sorunun nedeni ne olursa olsun, sorun sistemin yanlış ya da eksik anlaşılması sorunudur. Bu sorun yetmezmiş gibi, sistemin anlaşıldığı kadarıyla yetinilmesi, tabulaştırılması, gelişim ve değişime kapatılması da söz konusudur. Oysa bu Stanislavski'nin tavrına tamamen terstir. Stanislavski, sistemini hayatı boyunca değiştirip geliştirmiş, her zaman yaptıklarının yenilik ve değişime açık olduğunu belirtmiş, arayışına hiç son vermemiştir. "Stanislavski devamlı olarak metotlarını ilerletiyor, gözden geçiriyor ve değiştiriyordu. Sisteminin son ve kesin haliyle yasalaştırılabileceği düşüncesine ya da bir dizi mekanik egzersize dönüşerek yozlaştırılmasına karşı geldi. Eğer yasalar

---

[173] Özüaydın, **Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu**, s. 193
[174] Benedetti, **Stanislavski Bir Giriş,** s. 78-79

sabitse teknikler çok sayıda ve değişkendi."[175] Her ne kadar hedefi olan gerçekçilik arayışı değişmediyse de yöntemi sürekli değişmiştir. Belki daha uzun süre yaşama olanağı olsa, yöntemindeki boşlukları, hedefi olan gerçekçiliğin burada işaret edilen sorun ve açmazlarını görüp tutum değiştirmesi de kuvvetle muhtemeldir.

Sonuç olarak Stanislavski, dikkatin odaklanması, fiziksel özgürleşme, büyülü eğer, imgeleme başvurma, gözlem, coşku belleği, baştan sona eylem çizgisi, üstün amacı belirleme gibi tekniklerle, psikolojik ya da fiziksel eylemler yöntemiyle, yaşayan, gerçeklik izlenimi yaratan bir oyunculuk peşinde gerçekçi oyunculuk sistemini kurmuştur. Onunla uzlaşmak ya da ondan ayrılmak doğrultusunda bir tavır gösteren herkes, onu iyi anlamak durumundadır. Tüm bu yönleriyle Stanislavski'nin, anlayışındaki eksik, açmaz ya da boşluklara karşın, sistemli bir oyunculuk anlayışının başlangıç noktası olduğunu kabul etmek gerekir. Nasıl ki Poetika'sıyla kapalı biçim klasik dram yapısını etkilemesi, 20. Yüzyıla kadar çeşitli yönleriyle batı tiyatrosuna yön vermiş olması nedeniyle dramatik teori söz konusu olduğunda Aristoteles'i referans almayan bir yapıt yoksa; bir başlangıç noktası olarak Stanislavski'yle hesaplaşmayan bir sahneleme ve oyunculuk anlayışı da görülemez. Bunun bir başka önemli nedeni, her metin kendi sahnelemesini ve oyunculuk biçimini talep ettiğinden, yüzyıllar boyu batı tiyatrosunda belirleyici olan, gerçeğe benzerlik anlamında gerçekçilik ilkesinin, talep ettiği oyunculuğa yönelik arayış ve denemeleri, gecikmeli olarak 20. Yüzyılın başında Konstantin Stanislavski'nin sisteminde bulmuş olmasıdır. Bu çerçevede Stanislavski, Aristoteles ile temelleri atılan klasik benzetmeci gerçekçi dram anlayışının temel öğesi olan oyuncuyu gerçekçi kılma çabasıyla sözü edilen süreci tamamlamıştır.

Bugün, her ne kadar yeni dramatik biçimler, oyunculuk ve sahneleme anlayışları söz konusu olsa da, Aristoteles ve Stanislavski'nin görüşleri etkinliğini ve geçerliliğini büyük ölçüde korumakta, buna bağlı olarak dram sanatında gerçekçi tutum sürdürülmekte hatta bu isimler tanrılaştırılmakta, anlayışları tabulaştırılmaktadır. Onların söylemlerini ve gerçekçi tutumlarını, değişen koşullara

---

[175] **A. e.** s. 60

rağmen, donmuş, dokunulmaz kalıplar haline getiren yaklaşımın sorunlu olduğu kuşkusuz su götürmez bir gerçektir. Dolayısıyla dram sanatında gerçekçi anlayışın yüzyıllar boyu batı dünyasında kök salmış olmasını, bu kapalı, katı yaklaşımda aramak gerektiği açıkça görülmektedir. Bu yaklaşımın ülkemize etkisi de üçüncü bölümde detaylı olarak ele alınırken buradaki saptamalara yeniden dönülecektir.

Bu başlıkta, bu çalışmada sorun olarak alınan tiyatroda gerçekçilik anlayışını tartışmak için zemin hazırlamak amacıyla, dram sanatına, tiyatro tarihine ve gerçekçi oyunculuk anlayışına yönelik gerçekçilik ekseninde bir okuma yöneltilmiş, batı tiyatrosunda gerçekliğin ve gerçekçiliğin evrimine bakılmış, satır aralarında gerçekçilikten kaynaklanan sorunlara işaret edilmeye çalışılmıştır. Bu çerçevede sıradaki başlıkta, işaret edilen sorunlar detaylandırılacak ve dram sanatında gerçekçiliğin açmazları saptanıp tartışılmaya çalışılacaktır.

2. Dram Sanatında Gerçekliğin Temsiline Yönelik Açmazlar

2. 1. Sahne Koşullarından Kaynaklanan Açmazlar

Batı tiyatrosu 20. yüzyıla kadar, metinden oyunculuğa, sahnelemeye dek, sahneyi, temel alınan bir dış gerçekliğe benzer kılmak anlamında gerçeğe benzetme, gerçeğe öykünme, sahnede gerçeği temsil etme bağlamında gerçekçi olma çabası içinde olsa da, aslında tiyatro ve düşünce insanları bu durumun yarattığı açmazların daima farkında olmuştur. Öyle ki Marvin Carlson'un Sir Philip Sidney'den aktardığı "Kim bir oyunu seyretmeye geldiğinde, üzerinde kocaman harflerle Thebai yazan bir kapıyı görünce orasının Thebai olduğuna inanacak kadar çocuk olabilir ki?"[176] sözlerinde, bir Rönesans dönemi oyun yazarı olan Sidney'in, gerçekçiliğin açmazının çok erken bir dönemde farkında olduğu görülmektedir. Gerçekten de başlangıçtan bugüne, sahnenin olanakları düşünüldüğünde, kanlı canlı oyuncuların kendi kimlikleri dışına çıktığını, sahnede rol yaptığını, sahnede ağlarken kuliste birkaç dakika sonra kahkahalar attığını, az sonra selama çıkacağını bilirken, onun gerçekten

[176] Carlson, **Tiyatro Teorileri**, s. 86

oyun kişisi olduğunu, sahnede yaşananların yaşam gerçeği olduğunu düşünmek oldukça zordur. Aynı şekilde sahnede yanan bir sobanın gerçekten yanmadığını, tabakta var sanılan yemeklerin yemek olmadığını bilirken, bunun gibi türlü yapmacıklıkların bilincindeyken, gerçekçiliğin yol arkadaşı olan yanılsama ve özdeşleşme gibi kavramlar riske girer. Hele hele söz gelimi Türkiye'de sahnelenen bir oyunda Türkçe konuşan oyuncuların isminin İngilizce, Fransızca oluşu inandırıcılığı neredeyse olanaksız kılar. Batı tiyatrosu bu riskin farkındadır, bu riske karşı güvenilense yalnızca seyircinin algısıdır. Carlson'un aktarımıyla İtalyan düşünür Ariosto'ya göre, seyircinin tiyatro ile gerçekliği birbirinden ayıramayacağı yanlış bir varsayımdır; seyirciyi temsil edilen şeyin gerçek olduğuna inandırmak için tahta dekor yetmez tüm bir şehri kurmak gerekir, kaftanlar giymiş oyuncular yetmez Oidipus'u Kliteimnestra'yı mezarından çıkarıp sahneye getirmek gerekir.[177] Yani gerçekliği birebir sahnede yaşamak imkansız olduğuna göre seyircinin tiyatro ile yaşam gerçeği ayrımının farkında olduğunu bilerek onun hoşgörüsüne, inanma isteğine güvenmek gerekecektir. Dolayısıyla seyirciyle karşılıklı güvene dayalı gizli bir anlaşma yapılmıştır ama seyirci bu anlaşmayı her an bozabilir, öyleyse salt seyirciye güvenmek gerçekçiliği sağlamak adına tedirgin edici görünmektedir.

Sahnenin olanaklarının kısıtlılığı içinde gerçekçiliği sağlamak adına, seyircinin inanma eğilimi yanında güvenilen bir başka kaynak da oyunculuktur. Psikolojik gerçekçi oyunculuk sistemiyle, gerçekçiliği sağlamada oyunculuğu sağlam bir kaynak haline getirmeye çalışan Stanislavski dahi, sahneye özgü gerçekçiliğin çıkışsız yanlarının bilincindedir. Bu çıkışsızlık özellikle oyuncuyu zorlayan bir sorun olarak Stanislavski'nin Bir Aktör Hazırlanıyor kitabında, yönetmene çıkışan oyuncu adayının sözleriyle açıkça ifade edilir. Bu hususta Stanislavski, oyuncunun role, rolün gerçeğe yakın çizimine inanmasını çözüm olarak gösterir.

> "Affedersiniz, Shakespeare'in piyeslerinden başlayarak Othello'nun kendi bağrına sapladığı kartondan yapılma hançere varıncaya dek her şey bir uydurma iken nasıl olur da tiyatroda bir gerçeklik sorunundan söz edilebilir anlamıyorum. (…) Hançerin çelikten değil de kartondan yapılmış olmasına o kadar üzülmeyin, buna sahtecilik demekte yerden göğe kadar haklısınız. Ama

[177] **A. e.** s. 53

> (…) tiyatroda dikkat edilecek nokta ister çelikten ister kartondan olsun Othello'nun hançerinin hangi maddeden yapıldığı değil, aktörün kendini öldürmesini haklı gösterecek olan iç duygudur. (…) bir roldeki insan ruhunun iç yaşantısının gerçekliği ve o gerçekliğe inanış. "[178]

Oyuncu role inandığı takdirde seyirci de her durumda inanacak mıdır? Bu bağıntının her durumda kesinlik taşıması tartışmalıdır. Stanislavski, tüm oyunculuk sistemini, oyuncu üzerinden gerçekçiliğin zorluklarını aşmaya adamış gibi görünür, tam da bu nedenle gerçekçiliğin zorluğunun farkındadır. Gerçekçilik sorunuyla baş etmek isteyen oyuncuya, seyircinin inanma eğilimini adeta teselli olarak sunar: Tiyatro seyircileri sahne üzerindeki gerçekliğe, sizin gerçek yaşamdaki tutumunuzla bağlı olsalardı biz zavallı aktörler yüzümüzü göstermeye hiç cesaret edemezdik. Seyirci, sahnede olup bitenlerin hepsine inanmak ister.[179] Burada Stanislavski'nin, sahneye özgü gerçekçiliği sağlamada güvendiği kaynaklar olarak oyuncu ve seyirci, değişken doğalarıyla birer insan olduklarından tartışmaya açık görünmektedir. Eğer seyirci gündelik yaşam gerçeğine sıkı sıkıya bağlı değilse sahnenin gündelik gerçekliğe göre örgütlenme biçimine tam anlamıyla bağlanması, inanması söz konusu olamayacak; gündelik gerçekliğe inanç ve bağlılıkla sahneye yaklaşan seyirciye de her şey sahte gelecektir. Ayrıca bu türlü bir 'her seyircinin inanmaya hazır olması' beklentisi de, tiyatrocuları yanılgılı bir genellemeye vardırabilir. Söz konusu olan insan olduğunda, her şey görecelidir. Acaba her seyirci sahneye inanmaya bu denli hazır mıdır? Bir diğer gerçekçilik kaynağı olan oyuncunun durumu ise çok daha sorunlu ve paradoksaldır. Gündelik gerçeğiyle sahne gerçeği arasında ilişki kurmak, rolle kendi kişiliğini bütünleştirmek yani iki uç kutbu birbirine bağlamak, oyuncu için çok daha zordur. Hele hele bunu bir kereye mahsus değil, her seferinde gerçekleştirebilmenin zorluğu, daha önceki bölümde işaret edildiği gibi Stanislavski'nin de farkında olduğu bir problemdir. Oyuncu ne yaparsa yapsın sahnede gerçekçiliğin olanaksızlığı, onu yapaylığa vardıracaktır.

> "Gövdesel olarak seyirciye yönelmiş, partnerden çok seyirciyle konuşan ve seyircinin tekrar isteğine ya da yuhalamalarına açık biçimde oynayan 18. Yüzyıl oyuncusundan sahicilik ya da kendiliğindenlik hissi uyandırmasını

---

[178]Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, s. 142-143
[179]**A. e.** s. 147

> beklemek oldukça zordur. Ancak bu sadece dönemin oyunculuğuna mal edilemez, günümüzde bile bir oyuncunun sahne üstünde bir oda içindeki gibi konuşamayacağından sesini, fısıldaşırken bile seyircinin duyacağı biçimde fırlatmak, jestlerinin ya da mimiklerinin salonun her köşesinden görülebilmesini sağlamak gibi yükümlülüklerle hareket eder. (…) Tiyatroda bir sahne ve seyirci mekanı ayrımının bulunması oyunculuğa, ister istemez bir yapaylık ya da salt yaşamanın ötesinde bir teknikçilik katacaktır." [180]

İzlendiğini bile bile izlenmiyormuş gibi davranmak, oyun kişisi olmadığı halde oyun kişisi gibi yaşamak, sahnede olanlar gerçek olmadığı halde gündelik gerçekliğin içinde ve gerçek kimliğindeymiş gibi oynamak şeklinde ifade edilebilecek bir gerçekçilik ve bu doğrultudaki sistem arayışları, bir yığın ikircikli durumu ve cevabı zor soruyu peşinde getirir. Oyuncunun yaratımı bilinçli bir hesap kitap işine dönüştüğünde nasıl izleyeni duygulardan duygulara sürükleyecektir? Oyuncu sahne üstünde kendi olarak değil de canlandırdığı karakter olarak göründüğünde, bu karakteri nasıl inandırıcı kılabilecektir?[181] Bu sorular gerçekçiliğin paradoksları ya da sorunları olarak görülebilir. Bu bağlamda sahnede gerçekçilik, seyirci inandığı, oyuncu psikolojik gerçekçiliği yakaladığı ve sahne olanakları kusursuzca seferber edildiği takdirde sağlanabilir ancak bunun çok zahmetli olduğu, her sahnelemede uygulanabilirliğinin çok güç olduğu açıkça görülmektedir.

Bu çerçevede sahne olanakları nedeniyle gerçeğe benzer bir sahneleme ve oyunculuk, başlangıcından itibaren sorunlu bir zemine oturmaktadır. Bu bağlamda güvenilen izleyici ve oyuncunun inanma dürtüsü ise değişken ve göreli görünmektedir. Öte yandan tiyatronun farklı niteliği, yaratıcı ve izleyenin bir arada olmasıyken ve izleyici yokmuş gibi sahneleme de bu denli zorluyken, neden izleyenin varlığını kabul eden, onunla ilişki kuran, onun gerçekliğini sahne gerçekliğine yeğleyen bir tutumun, 20. yüzyıla dek pek tercih konusu olmadığını anlamak oldukça zor görünmektedir. Bu açmazlar, 20. yüzyıldan itibaren batı tiyatrosunda kaçınılmaz olarak farklı tutumlara yönelişi getirecek ve bunlar bir sonraki bölümde konu edilecektir.

---

[180] Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks,** s. 44
[181] **A. e.** s. 43

2. 2. Gerçekçilik Kavramının Anlamına Yönelik Açmazlar

19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçilirken gerçekçiliğin açmazlarına paralel olarak gerçekçilik karşıtı tutumlar ve arayışlar ortaya çıkmakla birlikte, gerçekçilik kendine toplumcu gerçekçilik adıyla yeni ve sağlam bir alan açar. Toplumcu gerçekçilik, gerçekçiliğin tabiri caizse son biçimidir ancak aynı zamanda bu anlayış, gerçekçilik kavramını tartışmalı bir zemine oturtarak yeni bir açmaza yol açmıştır.

Yansıtmacı, gerçekçi sanat anlayışının bildik ayna imgesi, toplumcu gerçekçilikte yaşam gerçeği-tiyatro bağını güçlendiren merkezi bir unsur olarak yeniden karşımıza çıkar: "Tiyatro seyircilerin kendisine bakmak üzere karşısına geçtikleri, kendilerini görüp görüntüleriyle tanış çıktıkları bir aynadır."[182] Öyleyse toplumcu gerçekçi tiyatronun malzemesi gerçek yaşam ve gerçekten yaşayan insandır. Bu anlamda toplumcu gerçekçilik, kaynağını gerçekçilik akımından alıp ondan türer. Ancak toplumcu gerçekçilik, gerçekçilikten farklı olarak, gerçekliğe siyasal bir perspektiften bakar, siyasal bir yan tutar. Zaten sanatçı "eğer gerçek ve gizil güçlerin bir durumda nesnel olarak işleyişini ortaya koyuyorsa zaten yan tutuyor demektir."[183] Dolayısıyla nesnel bir gerçekçilikte, bir görüş doğrultusunda seçilen malzemenin sanatsal olarak bir araya getirilişi tesadüf değildir, düşünsel bir tavır içerir. Gündelik gerçekliğin gizil bir düşünsel tavırla sahneye taşınması, izleyende bir farkındalık yaratacak; seyirci bu farkındalık doğrultusunda, içinde yaşayıp görmediği ama sahnede kendisine tutulan "ayna"da gördüğü bu gerçeklik üzerine düşünecek, onu eleştirecektir. Bu bakımdan gerçekçilikten toplumcu gerçekçiliğe giden yolda ilk uğrak eleştirel gerçekçilik adıyla bilinir. Çünkü toplumcu gerçekçiliğin sanat yoluyla yakalamayı hedeflediği siyasal değişim için, önce mevcut siyasal durumun eleştirilmesi gerekir, zira eleştiri değişimin ilk adımıdır. Eleştirilmesi gereken gerçekliğin kaynağı kapitalizm olup bu gerçekliğin Marksizm doğrultusunda dönüşüme uğraması gerekir. Şu halde toplumcu gerçekçiliğin gerçekliğe bakışındaki siyasal perspektif Marksizm'e temellenir. Marksizm'e göre sanat, ekonomik gücü

---

[182] Louis Althusser, **Sanat Üzerine Yazılar,** Çev. Alp Tümertekin, Zühre İlkgelen, İstanbul, İthaki Yayınları, 2004, s. 97

[183] Terry Eagleton, **Edebiyat Eleştirisi Üzerine**, Çev. Handan Gönenç, İstanbul, Eleştiri Yayınevi, t. y., s. 67

elinde bulunduran egemen sınıfın görüşlerini, düşüncelerini, hayata bakışını yani ideolojisini yansıtır; mevcut koşullarda bu ideoloji kapitalizmdir.

> "Marksizme göre sanat, toplumdaki üst yapının bir parçasıdır. Sanat bir toplumun ideolojisinin bir parçası yani bir toplumsal sınıfın öteki sınıflar üzerinde egemenliğinin bireylerin çoğu tarafından doğal görülmesini sağlayan bu karmaşık toplumsal algılama yapısının bir öğesidir. (…) İdeoloji ise insanların belirli yer ve zamanlardaki toplumsal ilişkilerinin ürünüdür; sınıf ilişkileri ideoloji yoluyla yaşanır, meşrulaştırılır ve sürdürülür."[184]

Yukarıda işaret edildiği üzere, sanat eseri yansıtmacı gerçekçi bir tavırla yaşamı yansıtırken dolaylı olarak hüküm süren ideolojiyi de taşır. Toplumcu gerçekçilere göre, yaşamı yansıttığı için kapitalist ideolojiyi barındıran sanat eseri, onu kanıksamamızı, içselleştirmemizi, doğal saymamızı sağlayabilir. Bu nedenle onlar, yalnızca gerçekliği yansıtmayla yetinemezler. Çünkü sanatın gerçeği yansıttığı görüşü açıkça yetersizdir, sanatın kendi dışındaki gerçekliği ayna ya da fotoğraf gibi kaydetmesi edilgen bir durumu getirir.[185] Onların istediği yansıtılan yaşam gerçeğinin eleştirilmesi ve değiştirilme olanağının sunulması bağlamında etken bir tutumdur. Daha açık bir deyişle, toplumcu gerçekçiliğe göre, yaşam gerçeğine sızan kapitalist ideoloji, sanat eserinde eleştirilmeli ve çözümün Marksist düzende yattığına işaret edilmelidir. Bu bağlamda gerçekçilik, toplumcu kipini önüne aldığında, "kapitalist düzendeki" yaşam gerçeğini yansıtıcı ve "Marksist" doğrultuda dönüştürücü bir kimliğe bürünmektedir. Böylece toplumcu gerçekçiliğin gerçekliği değiştirmek amacıyla yansıtma düşüncesi bir kez daha Aristotelesçi gerçekçiliği anıştırır. Bir önceki başlıkta anlatılan doğaya uygun bir gerçeklik oluşturmak ve onu mükemmelleştirmek yolundaki Aristocu gerçekçilik, toplumcu gerçekçilikte, "yansıtma nesnel gerçekliğin yalnızca özümlenişini değil ama aynı zamanda biçimlenişini de içeren bir süreçtir. Bu ikisi yani özümleme ile biçimlendirme yansıtma sürecinde diyalektik bir ilişki içindedir."[186] sözleriyle yankılanır. Gerçeklik, sanat eserinde hem özümsenerek sunulmalı hem de biçimlendirilmeli yani ideal olan

---

[184] **A. e.** s. 14-15
[185] **A. e.** s. 70
[186] Aziz Çalışlar, **Gerçekçilik Estetiği**, İstanbul, De Yayınları, 1986, s. 120

doğrultusunda değiştirilebilmelidir. Bu bağlamda ikili yönüyle Aristocu gerçekçilik, son şekliyle toplumcu gerçekçilik üzerinden bir kez daha okunabilir.

Ne var ki toplumcu gerçekçilik, burada özetlenen gerçekçilik anlayışıyla bir takım açmazlara gebedir. Öncelikle toplumcu gerçekçi anlayış gerçekliği değiştirebilme, daha mükemmel bir gerçekliğe evriltme düşüncesine sahip olmakla, gerçeğin değişken olduğunu ön kabul olarak alır. Buna göre gerçeklik bilgileri ileri bir düzeye erişince sanat yapıtında gerçeklik de daha ileri düzeyde ele alınır.[187] Bununla birlikte, gerçeklik değişken olduğu halde dış dünyanın gerçekliğini mutlak bir gerçeklikmişçesine temel alma, onu yansıtmayı hedefleme bu anlayışta çelişkiye neden olur. Maddesel dünyanın bilinebilirliğine duyulan inanç, dış gerçekliği malzeme etmenin temel nedenidir ama o gerçeklik de sürekli değişmektedir. Bu durum toplumcu gerçekçiliğin içinde paradoksal bir durum yaratır: toplumcu gerçekçilik tek bir biçime indirgenemez ama tüm yapıtları ortak kılan özellik doğal öğenin çarpıtılmaması, gerçekçi imgenin korunmasıdır.[188] Dış gerçekliği mutlak bir öğe olarak alıp yansıtırken onun değiştiğini kabul etmek; farklı biçimlere açık görünürken gerçeğe benzerlik anlamında gerçekçi biçimi elden bırakmamak çelişkili bir durumdur. Gerçeklik diyalektik bir ilerleme süreci içinde değişip daha ileri bir düzeye gidebilir düşüncesiyle onu Marksist doğrultuda ileri taşıma isteği, bu tutumda dış gerçekliği nesnel olarak yansıtma kaygısına zarar verir. Ayrıca "Hiçbir sanat nesneler ve olaylar dünyasının tam durulukta bir kopyasını verecek biçimde gerçekliği ayna gibi yansıtamayacağından, değişik yorumlamalara uğraması sanatsal imgenin kendi niteliği gereğidir. (…) sanatsal imge yazarın bakış açısının toplumsal niteliğine yani gerçekliği kavrayış biçimine dayanır."[189]Toplumcu gerçekçilikte, gerçekliği tarafsız bir şekilde yansıtma iddiası öne sürülürken, yazarların gerçekliği Marksist ideoloji doğrultusunda kavrayış biçimindeki değişiklikler, tarafsızlık iddiasıyla çelişiyor görünmektedir. Dolayısıyla sanatçının iç dünyasını, yaşantısını, kişiliğini, çevresine karşı tavrını yansıtan sanat eseri, eninde sonunda gerçeklikten

---

[187]**A. e.** s. 99
[188]**A. e.** s. 48
[189]Boris Suçkov, **Gerçekçiliğin Tarihi,** Çev. Aziz Çalışlar, İstanbul, Adam Yayınları, 1982, s. 43

çıkarsanır ama belli bir ölçüde de gerçeklikten bağımsızdır.[190] Değişken, sanatçının yorumuyla farklılaşan gerçekliği tarafsız bir şekilde, dış bir gerçeklik olarak esere yansıtmak, toplumcu gerçekçiliğin gerçekçilik yöneliminin ikiliklerini yaratır.

Toplumcu gerçekçiliğin açmazlarının en temel nedeni, bu yaklaşımda gerçekliğin ve gerçekçiliğin tanımına ilişkin saptamaların net olmayışıdır. Sanatta gerçekçilik konusunda ciddi bir anlam karışıklığı vardır. Jakobson gerçekçiliğin üç tanımını öne sürer: Yazarın gerçeğe benzer olarak sunduğu yapıt, kişinin gerçeğe benzer bulduğu yapıt, 19. Yüzyıldaki gerçekçilik adlı sanat akımının belirleyici niteliklerinin tümü.[191] Bu tanımlar gereği gerçekçilik kaygan bir zeminde hareket etmektedir. Öncelikle yazarın veya izleyicinin gerçeğe benzer olarak gördüğü şeylerin gerçekliği öznel ve görecelidir. Öte yandan eğer gerçekçilik en mükemmel şekilde 19. yy. gerçekçiliğindeyse diğer akımların gerçeğe benzerlik iddiaları nereye oturtulacaktır? Roman Jacobson bu üç tanımdan çıkan bulanıklığı şöyle özetler:

> Jacobson'a göre birinci ve ikinci tanım çok yanlış bir şekilde birbirine karıştırılmakta, ölçüt, gerçekliğe ilişkin kendi deneyimlerimiz olmakta; üçüncü tanımla gerçeğe en benzer yapıtların gerçekçi akıma dahil olanlar olduğu sanılmakta, tüm akımlar gerçeğe benzerlik anlamında gerçekçiliği kendi temel ilkeleri saymakta, gerçeğe benzerlik anlamdan yoksunlaşmakta ve gerçek göreceli hale gelmektedir.[192]

Bu bulanıklık toplumcu gerçekçilikte, eserin alımlanma sürecine ilişkin saptamayla çözülmeye çalışılır. Şöyle ki; öznelerden bağımsız var olan, yansıtılan gerçeklikle, eserde yansıyan ve alımlama sonucu izleyicide var olan gerçeklik birbirine ne denli uygunsa sanatsal iletişimde o denli bir uygunluk vardır.[193] Öznelerden bağımsız olarak var olan dış gerçeklik değişken, bu gerçekliğin yazar tarafından yansıtılma, okuyucu ya da izleyici tarafından alımlanması ise yoruma dayalı ve öznel olduğu için, ortaya koyulan süreç de bulanıklığı tam olarak çözemeyecektir. Yazar gerçeklikten ne anlıyor, anladığını ne ölçüde anlatabiliyor,

---

[190] **A. e.** s. 10
[191] Roman Jacobson, "Sanat ve Gerçekçilik", Çev. Tahsin Yücel, **Türk Dili Dergisi**, Eleştiri Özel Sayısı 2, 234. Sayı, 1971, s. 541-542
[192] **A. y.**
[193] Çalışlar, **Gerçekçilik Estetiği**, s. 247

okuyucu bunu ne şekilde yorumluyor soruları ister istemez gerçekçiliği öznel bir noktaya çeker.

Bütün bu nedenlerle gerçeklik ve gerçekçilik konusunda toplumcu gerçekçi yazarlar da kendi içinde fikir ayrılığı yaşarlar. Ernst Fischer, "Sanatta gerçekçilik kavramı ne yazık ki esnek ve belirsizdir. (…) Gerçekliği bir yöntem değil de bir tutum, sanatta gerçekliğin betimlenmesi olarak tanımlarsak göreceğiz ki bütün sanat gerçekçi sanattır."[194] sözleriyle, bu duruma dikkat çeker. Daha açık bir deyişle, gerçekçilik bir tutum olduğunda yani gerçeğe benzerlik hedeflendiğinde, sanatçının gerçekliğe yüklediği anlam sorunu devreye girer. Toplumcu gerçekçi sanatçının gerçeklikten anladığı, dış dünyanın maddesel gerçekliği olup, bu hususta uzlaşıldığı takdirde de yöntem sorunsallaşır. Şöyle ki, gerçekliği yansıtmak için, gerçekçi akımın belirlediği denli somut bir gerçekçi yöntem uygulamak bir zorunluluk mudur sorusu akla gelir. Bu sorunun cevabı kimi toplumcu gerçekçiler için hayır olacaktır. Gerçeklik değişkense onu yansıtmak adına kullanılan yöntem de değişmelidir, aksi halde tek biçimli, kalıplaşmış bir sanat anlayışı söz konusu olur. Nitekim Fischer'e göre, çağdaş gerçekliğin eldeki kalıplaşmış imgelerle hiçbir ilintisi kalmamıştır, zamanımıza özgü yeni durumlar, yepyeni, güçlü imgeler bulunmalıdır.[195]Ayrıca, gerçekçilik kalıplaşmış bir yöntem olduğunda, soyut yapıtların gerçeklikle hiçbir ilişkisi olmadığı gibi tehlikeli bir yargıya varılabilir. Bu yüzden Fischer ve Brecht, hatta Adorno, diğer toplumcu gerçekçilerden görüşleriyle ayrılır. Brecht'e göre Lukacs'ın gerçekçiliği tek yöntem olarak ileri sürmesi bağnazlıktır; bu yüzden Ficher de toplumcu gerçekçilik yerine toplumcu sanat terimini daha doğru bulur, mesele gerçekçilik meselesi değil, gerçekliği yansıtırken toplumcu bakışa sahip olmaktır.[196] Görüldüğü gibi gerçekçiliğin son aşamasında, toplumcu gerçekçi yazarlar arasında bile, gerçekçilik kavramına yönelik bir ayrılık vardır. Şu halde mutlak bir dış gerçeklik söz konusu olsa da onu yansıtmak için gerçekçi olmak zorunluluğu tartışmaya değer. Son kertede gerçekçilik, dış gerçeklikle ilişki kurmada en ideal yöntem olarak görüldüğünde sorunsallaşır. Maddesel gerçekliğin değişken ve

---

[194]Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Burç Evrim, İstanbul, Özgür Yayınları, 1974, s. 132-133
[195]**A. e.** s. 260
[196]Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri,** s. 64

göreceli olduğu ortamda, toplumcu gerçekçiliğin bu gerçeklikle ilişki kurup, üstelik bu ilişkiyi yalnızca gerçekçi bir yöntemle sınırlandırması büyük bir çıkmazdır.

Her ne kadar sahne olanaklarının gerçekçiliği zedelediği, düşünürler arasındaki görüş ayrılıklarıyla gerçekçi yöntemin sınırlayıcı olduğu, gerçekliğin değişken olduğu ifade edilmiş olsa da, bir dış gerçekliğin sanat eseri için temel alınması ve eserde yansıtılması bağlamında gerçekçilik en yaygın anlayış olagelmiştir. Bu noktaya dek sıralanan açmazlar, verili bir gerçekliğin yansıtılmasına zarar veren ve giderilmesi için çabalanan sorunlar olarak görülmüştür. Gerçekliğin varlığı kabul edilmekte, onu yansıtan yöntemler konusunda anlaşmazlıklar ve açmazlar olduğu görülmektedir. Buradan sıradaki açmaza giden bir kapı aralanmaktadır. Yansıtma olgusunun anlamı gereği gerçekçiliğe olanak tanımayan yapısı sıradaki başlıkta görünür olacaktır.

2. 3. Gerçekliğe Öykünme Ve Gerçekliği Temsil Etme Yaklaşımından Kaynaklanan Açmazlar

Sanatta gerçekçi yaklaşımın gerçekliği yansıtma, eseri gerçekliğe benzer kılma çabası bir nevi gerçekliğe öykünme olarak ifade edilebilir. Bu bağlamda sahneyi gerçeğe benzetme çabasıyla Batı tiyatrosu yüzyıllar boyu gerçekliğe yaklaşımda öykünmeci bir tavır içindedir. Bir başka deyişle "Yüzyıllar boyu mimesis geleneğini sürdüren tiyatro gerçeği, öykünerek, gerçeğe benzer bir dünya yaratma ilkesini benimsemiştir."[197] Ancak batı tiyatrosunun gerçeğe öykünerek onu ne derece yansıtabildiği geçtiğimiz yüzyıldan beri tartışmaya açık bir konudur. Örneğin absürt oyun yazarı Ionesco, gerçekçiliğin gerçekçi olmadığı düşüncesiyle gerçekçi tiyatroda aldatıcı, yanıltıcı bir şeyler bulduğunu söyler.[198] Bu sözlerde, gerçekliği en iyi şekilde yansıtma hedefindeki, uzun bir Batı tiyatrosu geçmişinin, hedefine ulaşamadığı, hatta hedeflediği şeyin tam aksini yaptığı, gerçeği çarpıtıp, insanları yanılttığı vurgulanır. Aynı şekilde Appolinaire de gerçeğe ulaşmak için doğayı

[197] Zehra İpşiroğlu, "Tiyatro Nedir ya da Tiyatro-Gerçek İkilemi", **Mimesis,** 8. Sayı, 2000, s. 127
[198]Fakiye Özsoysal, Yavuz Pekman, Nilgün Firidinoğlu, "Türkiye'de Ionesco ve Sahnelemelerden Örnekler", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, 12. Sayı, 2008, s. 113-114

taklitten olabildiğince kaçınmak gerektiğini söylerken, yürümeyi taklit etmek için tekerleğin icat edilmesini örnek vermiş ancak tekerleğin insan bacağına hiç mi hiç benzemediğini vurgulamıştır. Nitekim ona göre tekerleğin insan bacağı olmaması gibi tiyatro da hayatın kendisi değildir. [199] Bu da gerçekliği anlatmak için ille de gerçekçi olmak gerekmediği anlamına gelir. Ionesco ve Appolinaire'in bu düşünceleri ışığında gerçekçiliğin gerçeğe öykünme tavrıyla sınırlayıcı ve gerçekliği çarpıtıcı olduğu görülmektedir. Denilebilir ki "Yüzyıllar boyu öykünmecilik geleneğini sürdüren dramatik tiyatro gerçekleri çok kısıtlı bir açıdan, dönemin öykünmecilik anlayışının izin verdiği oranda yansıtabil(miştir.)"[200]

Bu noktada gerçekçiliğin bir başka açmazı vücut bulur: amaçlanan -gerçekliği yansıtma- ile ulaşılan –gerçekliği çarpıtma, sınırlama- arasında bir uyumsuzluk vardır. Bu uyumsuzluğun nedeni, öykünmeci sıfatıyla karakterize edilen, gerçekliği temsil etme söylemiyle tanımlanan batı tiyatrosunda, bu kavramların yani öykünme ve temsil kavramlarının izi sürüldüğünde yakalanabilir.

Tiyatroya gerçekçi kimliğini veren öykünme kavramı, Aristotelesçi 'mimesis'ten kaynağını alır. Aristoteles'in, tiyatronun temeline koyduğu mimesis kavramını öne sürerken, insanın taklit etme yetisine ve taklitten zevk duyma eğilimine doğuştan sahip olduğunu vurgulaması, bu sanatın ağırlıklı olarak gerçekliği taklit etme ya da gerçekliğe öykünmeye temellenmesine neden olmuştur. Nitekim yüzyıllar sonra Walter Benjamin de "Doğa benzeşimler üretir, bir tek taklidi düşünmek yeter. Ne var ki en yüksek benzeşim üretme yeteneği insanda bulunur. (…) Öykünme yetisi insanın belki de tüm yüksek işlevlerinde mevcuttur."[201] sözleriyle, öykünme konusunda insanın özel durumuna vurgu yaparak Aristoteles'i yankılar. İnsan ve öykünme arasında kurulan bu bağ, genelde sanatın özelde tiyatronun merkezine gerçeğe öykünme tavrını yerleştirmeyi getirir ve öykünme, tanımı gereği birçok çelişkiyi içinde barındırır. Bu çelişkiler aynı zamanda öykünme

---

[199]Guillaime Appolinaire, **Tiresias'ın Memeleri**, Önsöz, Çev. Ayberk Erkay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2007, s. 26-30
[200]İpşiroğlu, "Tiyatro Nedir ya da Tiyatro-Gerçek İkilemi", **Mimesis,** s. 127
[201]Walter Benjamin, "Öykünme Yetisi Üzerine", Çev. Zeynep Sayın, **Defter,** 34. Sayı, 1998, s. 11

kavramıyla gerçeğe öykünmeyi odağa alan tiyatro sanatında, gerçekçiliğin çelişkileridir. Şöyle ki "Öykünmecilik ilkesi öykündüğü an artık doğayla özdeşliğini yitirmiş olduğu için haliyle doğanın kendisinden farklılaşmış olacaktır. (…) bir şeye öykünmek demek, ister istemez bir kez daha öykünülen şeyin kendisi olmamak, o yüzden ona öykünmek demektir."[202] Daha açık bir deyişle öykünme ancak kendinden farklı olan şeye yönelik bir ilişki olduğundan, öykünen ve öykünülen arasında doldurulmaz bir mesafe vardır; öykünen, öykündüğü an, öykündüğü şeyi değiştirmektedir çünkü hiçbir zaman kusursuz bir şekilde öykündüğü şey olamayacaktır. Tiyatroda gerçeğe öykünen bir gerçekçilik de, tiyatro hiçbir zaman gerçeğin kendisi olamayacağından, tiyatro ve gerçeklik arasındaki mesafeyi büyütmekte, dahası gerçeğe öykünen tiyatro, yine kavramın yukarıda işaret edilen anlamı gereği, kaçınılmaz bir şekilde öykündüğü gerçekliği değiştirmekte hatta çarpıtmaktadır. Böylece öykünme kavramı nedeniyle gerçeğe öykünme bağlamında gerçekçilik bir başka çıkmaza düşmektedir.

Gerçeğe öykünmek tiyatroya gerçekliği sahnede temsil etmek misyonunu yükler. Öyle ki "Tiyatro sanatı öyküsüyle, uylaşımlarıyla bir temsil sanatı olarak bir yeniden sunum ya da geçmişte olanın şimdi ve burada emsal gösterilerek temsil edilmesi olarak kurmuştur kendini."[203]Bu anlamıyla batı tiyatrosu yüzyıllar boyu temsili bir özellik göstermiştir yani gerçeğe uygun olanı sahnede temsil etme anlayışına dayalıdır. Öykünmenin bir adım ilerisinde karşımıza çıkan temsil kavramı, gerçekliği yansıtmayı daha kuşkulu hale getirir. Tıpkı öykünmede olduğu gibi temsil ilişkisi de temsil eden ve temsil edilen arasındaki uçurumu derinleştirir. "Çünkü kaçınılmaz olarak temsil, kurduğu 'benzemeyen benzeşim' sayesinde -malum olduğu üzere benzeşmek, benzediği nesneye yalnızca benzemek, ama onun gibi ol-ma-mak demektir- kendi dışına çıkarak, kendisi dışında bir şeyi temsil eder ve temsil ettiği bu dışsallık sayesinde var olur."[204] Temsil kavramının bu özelliği nedeniyle

[202] Zeynep Sayın, "Öykünme ve Temsil- İmge Benzeşim: Beden Kesintisiz Metin", **Defter,** 34. Sayı, 1998, s. 20
[203] Beliz Güçbilmez, **Zaman/ Zemin/ Zuhur,** Ankara, Deniz Kitabevi, 2006, s. 26
[204] Sayın, "Öykünme ve Temsil- İmge Benzeşim: Beden Kesintisiz Metin", **Defter**, s. 19

gerçekliği temsil eden tiyatroyla temsil ettiği gerçeklik arasında mesafe vardır. Bu durum bellekle geçmiş arasında kurulan teatral-temsili ilişki yoluyla somutlanabilir.

> Hiçbir temsil geçmişteki, gerçek yaşamdaki model ile karıştırılma ihtimali taşımaz. Temsil ilişkisi orijinalinden uzaklaştığı ölçüde kendine yer açar. Bellek de bir temsildir. Temsil nasıl modelin kendisi değilse belleğin taşıyıcısı olan anılar, anımsamalar da geçmişin kendisi değildir. Araya zaman ve öznellik girmiş, yaşandığı haliyle olguyu deforme etmiştir. Şimdi elimizde olan şimdiden yoğun olarak etkilenmiş, değişip dönüşmüş bir geçmiş imgesi, geçmiş temsilidir.[205]

Şu halde tıpkı bellekteki anıların temsili kimliği nedeniyle geçmişi dönüştürmesi gibi, sahnedeki oyunun da aynı nedenle gerçekliği değiştirmesi söz konusudur. Üstelik tiyatroda temsil kavramının bir başka niteliği de kolaylıkla görülebilir. Şöyle ki temsil "kendi kendine görünmeye kadir hakikati resmetmektedir. (…) Temsil edilen şey kuşkusuz aslına benzeşen değil gerçek anlamda benzeşmeyen bir benzeşimdir ne var ki temsil ettiği şeyle utanç verici biçimde benzeştiğini iddia etmektedir."[206] Temsili nitelik taşıyan tiyatro sanatı da gerçekliği temsil etme ilkesine temellenirken, temsil ettiği gerçeklikle her ne kadar ayrı düşse de ona benzediğin iddia ederek, tiyatronun temsil ettiği gerçeklik ne olursa olsun, ona benzemediği, onu değiştirip dönüştürdüğü görmezden gelinmektedir.

Temsil, sanatçıya görünen hakikatin sanat eserindeki tezahürü olarak anlamlandırıldığında, hakikati temsil etme ve ona egemen olma çabasıyla batı sanatında kullanılan perspektif tekniğinin, temsil ile ilişkisinden bir parça söz etmek gerekir. Perspektif, hakikatin beş duyu organıyla algılanabilen, akılla kavranabilen dış gerçeklikle eş değer olduğu düşüncesine dayanan Yeniçağ anlayışının ürünüdür. Bu bağlamda somut gerçeklik-temsil-perspektif arasında şöyle bir ilişki vardır:

> Gözün gördüğüyle hakikatin bir ve aynı şey olduğu anlayışı Yeniçağa özgü yeni bilgiden kaynaklanır. İçerideki hakikatle dışarıdaki hakikat bir sayılır, imgenin hakikati kendinde kayıtlıdır, görünenin ve görünmeyenin hakikati bir ve aynıdır. 15. Yüzyıldan bu yana hakikati göze getiren dış dünyaya çıplak bir bedene bakılır gibi bakılır. Bu süreçte imge üretmek doğayı taklit etmek, doğayı taklit etmek ise doğal bir gösterileni göze getirmek

[205] Güçbilmez, **Zaman/ Zemin/ Zuhur,** s. 24
[206] Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2009, s. 23

> anlamındadır. Merkezi perspektifin amacı görsel imgeyi görünmeyenin temsiline dönüştürmektir. Perspektif yalnızca görüneni değil görünmeyeni de ehlileştirmekte, onu karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürdüğü için bakana egemenlik bahşetmektedir.[207]

Buradan anlaşılıyor ki görünen ile gerçekliğin bir ve aynı şey olduğu düşüncesi, gerçekliği göze sunma iddiasındaki sanatın, dış dünyada görünen şeyleri taklit etmesini getirmektedir. Bu hususta perspektif, resme kattığı derinlik boyutuyla eseri dış gerçekliğe en yakın kılan tekniktir. Zaten perspektif şeyleri olduğu gibi göstermek hedefinin bir sonucudur, doğayı olduğu gibi temsil etme yanılsamasının üretilmesinin yapı taşlarından biridir, bir tür gerçekçilik sigortası olarak görülebilir.[208] Perspektife kaynak olan akılcı, görünen ile gerçekliği eşit kılan batı düşüncesinin tavrı, aslında görünenin ötesinde gizli bir gerçeklik olmadığı dolayısıyla insan bilgisine kapalı bir gerçek ya da korkulacak bir bilinmeyen olmadığı şeklinde okunabilir. Çünkü insan ancak bilmediğinden korkar ve ancak bildiği şeyi denetim altına alabilir. Dolayısıyla perspektif ve temsil, doğaya karşı tedirginlikten ve kendini koruma içgüdüsünden kaynaklanır çünkü doğayı temsil ederek onun üzerinde egemenlik kurmak doğadan korunma yöntemlerinden biridir.[209] Böyle bakıldığında gerçeği doğanın görünümleriyle eşitleyen ve görünenden öte bir gerçekliğe izin vermeyen bu yaklaşımla, tüm gerçekliği gören, bilen, ona hakim olan insan yani nesneye hakim olan öznenin varlığı mümkün olur. Perspektifin yaptığı, görünen gerçekliği sunarak, öznenin baktığı resim aracılığıyla, nesnesi olan gerçekliğe egemen olmasını ve güven duymasını sağlamaktır.

> "Önceden saptanmış ve sınıflandırılmış bir pencereden dünyaya bakmak kalmaktadır böylelikle göze: öykünülen bir dünyayla karşı karşıya geldiğini sanan göz kendini bu dünyada tekin hissetmekte, çünkü nesneler üzerinde iktidar olmaktadır. Ne var ki bu görme yeteneğinin altında yatan klasik akıl kendini hemen ele vermektedir. Merleau Ponty'e göre: Kartezyen felsefe dünyayı ve doğayı nasıl insana göre ayarlanmış bir düzene sokmuşsa klasik resim de önsel bir düzen yanılsaması içinde dünyayı gözün baktığı bir pencereye dönüştürmüş, gözü bu pencerenin önüne yerleştirmiştir."[210]

---

[207] **A. e.** s. 15-16
[208] Güçbilmez, **Zaman/ Zemin/ Zuhur,** s. 60
[209] Sayın, "Öykünme ve Temsil- İmge Benzeşim: Beden Kesintisiz Metin", **Defter,** s. 21
[210] **A. e.** s. 15

Yukarıdaki sözlerden anlaşıldığı gibi, dış gerçekliği kusursuz biçimde temsil etme çabasındaki perspektif resmi karşısında özne, bir pencereden bakan bir çift göze, yalnızca bir izleyiciye indirgenir. Ne var ki bu durum bile perspektifin sunduğu gerçekliğe zarar verir. Çünkü gerçek yaşamda insan, o pencereden görülen görüntünün karşısında değil bizzat içindedir. Öte yandan perspektifli resim, kattığı derinlik boyutuyla, gerçek dünyada nesnelerin kusursuz bir uyum içinde yer aldığı sanısını yaratır oysa gerçekte durum böyle değildir.

> "birbirleriyle rekabet eden farklı nesneleri perspektif sayesinde uyumlu bir uzamda dile getiren klasik Batı sanatı asla nesnellik ve gerçekçilik arz etmemekte, tersine perspektif sayesinde nesnelerin aslında sahip olmadığı bir uyum yanılsamasını dile getirmektedir. (…)asla bir pencerenin önünde ve karşısında değil, bir dünyanın içinde yer almaktadır insan; (…) perspektif gözün nesnelerle olan iç içeliğini engellemektedir."[211]

Şu halde denilebilir ki, gerçekçiliğin sigortası olarak addedilen perspektif, insanı görüntünün içine değil dışına yerleştirme, uyum yanılgısı yaratma gibi gerçekliğe uygun düşmeyen pek çok yöne sahiptir. Buna karşın ironik bir şekilde, sanatta gerçeğe benzerlik ilkesinin asal yönlendirici olduğu dönemlerde, perspektif ilkesi de baş tacı edilmiştir. Tıpkı perspektifin açıkça gerçeği bozmasında görüldüğü gibi perspektifin kullanıldığı gerçekçi tiyatroda da aynı yaklaşımın izi sürülebilir.[212] Doğal gerçekliği temsil etme iddiasında perspektifli resimle buluşan gerçekçi tiyatroda da izleyici, perspektifli resme bakan göz misali, içeriyi gösteren hayali bir duvardan yaşama ilişkin bir sahneye bakan 'röntgenci' konumundadır. "Gerçekçi tiyatro izleyiciyi kendisine çekebilmek için kendini onun mutlak yokluğu düşüncesi üzerine kurmuş oluyordu. İzleyici sahnede izlediği oyun kişilerinin evlerinin bir duvarı her nasılsa yıkılmışken onları izleyen bir röntgenci durumuna getiriliyordu."[213] sözleri, perspektifli resme bakan gözle sahneye bakan izleyiciyi eşitleyen söz konusu temsili - gerçeğe ters düştüğü halde gerçeğe benzediğini savunan, benzemeyen bir benzeşim içeren –'gerçekçi' tavra işaret etmektedir. İzleyici, tıpkı perspektifli resimde gerçekliği bozan bir açmaz olarak değinildiği gibi,

---

[211] **A. y.**
[212] Güçbilmez, **Zaman/ Zemin / Zuhur,** s. 65
[213] **A. e.** s. 71-72

gerçekçi tiyatroda olanın aksine gerçek hayatta, yaşam gerçeğinin karşısında ona bakan değil bizzat içinde yaşayandır.

Gerçekçi tiyatro ile perspektifli resmi buluşturan bir başka paradoks da eserin merkezine yerleştirilen öznenin kimliğinde karşımıza çıkar. Şöyle ki perspektifli resim, gerçekliğe egemen olmaya, onu denetlemeye çalışan öznenin eline, gerçekçi bir resmin egemenliğini verir gibi görünür. Bakışın özneye ait olduğunda diretmekte ve öznenin nesneleştirdiği evreni temsil etmektedir, bu türden bir temsile sanat ismi verilmektedir.[214]Bu yolla resme özgürce, kendi bakışıyla baktığı yanılsamasına kapılan özne tatmin olmaktadır. Oysa durum göründüğü gibi değildir, perspektifli resimde bakan gözler yönlendirilir. "Bakışın iktidarı seyircinin değil seyirlik nesnenin elindedir."[215]Bu süreç şöyle açıklanabilir:

> "Bu düzenleme hem bakan gözü ehlileştirmekte ve ona resme nasıl bakması, bakmayı nereden başlatıp nerede sonlandırması, resimden çıkması gerektiğini öğretmektedir, hem de temsil ettiği doğayı düzenleyerek sıraya / hizaya sokmaktadır. Ressam, bakılan nesne/ sahne/ uzam için daha baştan hükümranlığını ilan etmiştir: kendisinin baktığı açı, sanatçının bakışı izleyenin de bakışı olacaktır. Bu yönlendirmenin ardına takılan izleyici aynı hükümranlığı paylaşır, sahip olduğu bakış açısını kendine ait sanır ya da bilinçli olarak bu yanılsama oyununa katılır."[216]

Perspektifli resimde gerçekleşen bu sürecin aynını, dramatik kurguya dayalı, benzetmeci, gerçekçi tiyatroda da izlemek zor olmaz. Tiyatroda da sahneye bakan izleyicinin bakış açısı tam anlamıyla kendine ait değildir, bakış, sahne göstergeleri ve metnin koşulları tarafından yönlendirilir. Perspektifli resimde bakışa yön veren ressam misali, gerçekçi tiyatroda da seyri yönlendiren yazarın egemenliği son derece açıktır. Burada da izleyicinin bakış açısı oyunu örgütleyen yazarınkiyle özdeşleşmektedir. Seyir ve yorumda özgür gibi görünen izleyici, aslında sahne ve metin üzerinden yazar tarafından yönlendirilmektedir.

---

[214] Sayın, **İmgenin Pornografisi**, s. 29
[215] **A. e.** s. 13
[216] Güçbilmez, **Zaman/ Zemin / Zuhur,** s. 64

Perspektifli resmin gerçekçiliği kusursuz olarak sağlama ve gerçekliği temsil etme çabası, bir sonraki adımda, resimde bakan gözle göz göze gelmekten kaçınan, yalnız birbiriyle meşgul olan, böylece gerçeklik yanılsamasını daha da güçlendiren figürler resmetme eğilimiyle ileriye taşınır. Çünkü resme gömülme ya da resimde üretilen dünyaya katışıksız dalma hali resme bakanın da resme çekilmesini, baktığı resme zihinsel değerlendirmeyle değil duygusal bir özdeşlikle eğilmesini sağlar. Böyle bir duygusal özdeşimin sağlanabilmesinde kendisini izleyenlerle, yani resme bakanlarla göz göze gelmeyen figürler esaslı bir yer tutar.[217] Bu türden bakıldığının ya da izlendiğinin bilincinde olmamayı veren figürler yanılsamayı daha güçlü kılmaktadır. Resimde birbiriyle ilgilenip bakan gözle göz göze gelmekten imtina eden figürler, gerçekçi tiyatroda izleyici yokmuş, izleyiciyle sahneyi ayıran hayali bir duvar varmışçasına birbiriyle ilgilenerek oynayan oyuncuları anıştırır. Bu tür bir anlayışta oyuncu, izleyiciyle göz göze gelmekten kaçınacak, karşıya bakması gerekse bile hayali bir nokta seçerek bakışını oraya yönlendirecektir. Böylece oyuncu, izlenen, izlendiğini bilen ama izlendiğinin bilincinde değilmiş gibi davranan biri olarak 'gerçek' bir kişiyi temsil eder. Çünkü izleyiciyle göz göze geldiği an, sahne gerçeğini, onun gündelik gerçeğinden soyutlama olanağı kalmayacak, gerçekçiliğin dayanak noktası olan yanılsama, teatrallik tarafından bozulacaktır.

Perspektifli resimden gerçekçi tiyatroya değin temsil kavramının görünen ile görünmeyen dolayısıyla gerçeklik ile görüntü arasındaki ayrıma dayandığı açıkça görülmektedir. Nitekim batı sanatı, görünen görüntüleri göze getirerek görünmeyen, saklı olan ve herkesçe farklı bir anlam taşıyan, uçsuz bucaksız hakikati temsil etme, ona ulaşma iddiasındadır. Bu amaçla kullanılan sanatsal "imge yalnızca görünmeyeni görünür kılan bir çerçeve değil aynı zamanda görünmeyeni kendi içinde saklayan ve ardında tükenmez bir çeyiz barındıran bir perdedir."[218] Ancak sanatsal imgenin bu gerçekliği içinde saklayan, görüntüler aracılığıyla görünmeyen gerçekliğe işaret eden kimliği, Yeni Çağ ile birlikte büyük bir değişime uğrar, artık görüntüyle gerçeklik, görünen ile saklı olan arasındaki ayrım yok olmuş, bunlar birbirine eşitlenmiştir.

---

[217] **A. e.** s. 69-70
[218] Sayın, **İmgenin Pornografisi**, s. 12

Dolayısıyla perspektifli resimde ve gerçekçi sanatta artık görünenin, görüntünün, sanatsal imgenin dışında ve ötesinde başka bir şey yoktur. Sanatsal imgenin gerçeklik anlayışına paralel değişimi 'imgenin pornografikleşmesi' demektir.

> "İmge dışavurumsal bir perdeyle çıplaklaşabilir. Bir yandan göze getirdiği temsilin ardında yatan ve görünmeyen bir niteliğin varlığını yadsır, diğer yandan kendi meşruiyet zeminini hazırlar ve kendini yalnızca kendine gönderme yapan ya da yalnızca kendini dışa vuran bir hakikatin çıplaklığı olarak ortaya koyar. Çıplaklık iddiası kendi görselliği ardında yatan bir görünmezlik olasılığını yadsıyarak göze gelmenin, görmemeye bağlı bir eylem olduğunu; göze gelen her nesnenin ancak görünmeyen bir mekan kaldığı sürece görünür kılındığını yadsımaktan başka bir şey değildir. Onun için yalnızca kendini göze gelmek amacıyla soyan ya da perdeleyen imgeler değil, pornografik imgelerin hepsi onlara çıplak bir bedene bakar gibi bakmamızı önermektedirler." [219]

İmgenin pornografikleşmesi şöyle somutlanabilir, erotizmden farklı olarak çıplaklık, gösterdiğinin ötesinde ve dışında hiçbir gizli alanın olmaması durumuna işaret eder. Dolayısıyla pornografik bir imge çırılçıplaktır, onun için, kendi görünümünün ve gösterdiğinin ötesinde bir hakikat söz konusu değildir. "Kendini hakikat olduğu iddiasıyla ortaya koyan bütün imgeler pornografiktir. (…) Bir diğer deyişle imgenin içinde bir tür gizli öteden yoksun bir görüdür pornografi."[220] Pornografik imgenin yok saydığı gizli öte, gözlerden saklı olan bir hakikattir. Pornografikleşen imge hakikati anıştırmaz, onu çağrıştırmaz, kendisini hakikate eşitler. Böylece pornografik imge için bir paradoks gündeme gelir: o kendi dışında hiçbir gerçekliğe gönderme yapmaz ama kendisinin gerçekliği de sorgulanmaya elverişlidir. Bu bağlamda kendini gerçekliğin kusursuz bir temsili olarak sunan, dış dünyanın ötesinde bir gerçeklik olmadığına temelli perspektifli resim ve gerçekçi sanat da "pornografik" olarak tanımlanabilir. Bu bakımdan pornografik imgenin paradoksu, gerçekçi sanat için de geçerlidir.

Gerçekçi sanatı pornografik kılan önemli bir nitelik daha vardır. Zeynep Sayın'ın Zizek'ten aktardığına göre "Pornografinin birincil özelliği bakışın görülen nesne tarafında yer alacağına seyirciye ait olması ama bakışı yönlendiren merciin

---

[219] **A. e.** s. 11-12
[220] **A. e.** s. 28

seyirci olduğu yanılsaması sunmasıdır."[221] Daha açık bir deyişle pornografi, kendini izleyen bir bakış talep eder, o bakışın varlığına koşulludur; bakış yokmuş gibi davranırken bakıldığının bilincindedir, izleyici bakışın kendine ait olduğunu sanırken aslında bakışı, pornografik imge tarafından yönlendirilmektedir. Söz gelimi kadının teşhirciliği erkeğin bakışını hesaba katması temelinde örgütlenmiştir; buyurgan ve egemen olduğunu sanan ve anahtar deliğinden gözleyen erkeğin bakışı kadın tarafından yönlendirilir, biçimlendirilir, belirlenir.[222] Pornografik imgenin bu niteliği, perspektifli resim ya da gerçekçi tiyatro üzerinden de kolaylıkla okunabilir. Ressam ya da yazarın, oyuncu ya da figürler aracılığıyla izleyicinin bakışını yönlendirdiği bu sanatsal biçimler de izleyicinin bakışına koşullu olduğu halde izlenmediği oyunu üzerine kurulmuştur. Özellikle gerçekçi tiyatroda "Sahneye konan görünümün figüranlarından biri olduğunu ayrımsayamaz seyirci."[223] Tıpkı pornografide olduğu gibi oyuncu izlendiğini bilmektedir ama bilmiyor gibi davranmak zorundadır, bir nevi ikiyüzlülüğe mahkum edilmiştir. Hatta seyirci izlediğinin oyun olduğunu bildiği halde onu gerçek kabul etme zorunluluğuyla bu ikiyüzlülüğün ortağıdır.

Son kertede gerçekliğe öykünerek onu temsil etme iddiasındaki sanatsal biçimler, temsil ya da öykünme teriminin tanımı gereği o gerçekliğe uzak düşmektedir. Görünen ile gerçeklik ayrımı üzerine kurulu olan sanatsal imge, gerçekliği görüntüyle eşitleyen ve onu kusursuz bir şekilde yansıtma amacı güden bir anlayış tarafından pornografikleştirilmiştir. Perspektifli resim ve gerçekçi tiyatro, sunduğu pornografik imgelerle bakışı yönlendirmez gibi görünürken denetlemekle, bakıldığının bilincinde olduğu halde bilincinde değilmiş gibi davranmakla bir dizi paradoks üretir.

Sahne koşullarının sınırlayıcılığı, gerçekçilik için benimsenen yöntemlerin çeşitliliği ve temsil etme, yansıtma olgusunun çelişkili anlamları dolayısıyla gerçekçilik açmazlarla dolu bir anlayış olarak karşımızda durmaktadır. Ancak bütün bu açmazlara rağmen, 20. yüzyıla kadar batı sanatında anlamı ya da karşılığı ne

---

[221] **A. e.** s. 30
[222] **A. e.** s. 213
[223] **A. y.**

olursa olsun bir hakikat anlayışı vardır ve sanatın ereği o hakikati temsil etmek ya da bir takım yollardan ona ulaşmaktır. Buraya dek sözü edilen açmazlar, temel alınan hakikatin anlamı, temsil edilebilirliği ya da böylesi bir temsilde gerçekçi yöntemin tek yöntem olarak alınmasına ilişkindir. İster görünenin ötesinde ister görüntüye eşit olsun, gerçekliğin varlığı konusunda uzlaşılmış gibidir. Ancak 20. yüzyılda düşünsel alanda yaşanan farklılaşmalar gerçeklik kavramının kendisini sorunlu bir zemine kaydırıp, gerçeklik kavramına kuşkuyla bakılmasına neden olunca, gerçekliğin temsili de sorunlu hale gelecek, iyiden iyiye çözümsüz bir açmaza düşülecektir. Bu nedenle sıradaki başlıkta sanatsal temsilin dayanak noktası olan gerçeklik kavramının adım adım çözülüşüne yakından bakılacaktır. Böylece gerçekliğin sorunsal olduğu yerde gerçekçiliğin mümkün olup olmadığı daha sorunlu bir hale gelecektir.

2. 4. Gerçekliğin Çözülmesinden Kaynaklanan Açmazlar

2.4.1. Postyapısalcılık ve Gerçekliğin Yapısökümü

Sanata referans alınan hakikat olgusunun çözülüşüne neden olan en önemli düşüncelerin başında, Derrida'nın fikirleri çerçevesinde şekillenen postyapısalcı yaklaşım gelmektedir. Ancak postyapısalcılığı ve onun gerçeklik olgusuna bakışını anlamak için önce yapısalcı yaklaşımdan bir parça söz etmek gerekir. Zira postyapısalcılık, önüne aldığı post ekiyle yapısalcılık sonrası anlamına gelir.

Sanatta gerçeğin temsil edilmesi çerçevesinde örgütlenen gerçekçi yaklaşım, temsil eden yani görünen ile temsil edilen yani gerçeklik arasındaki ayrıma koşulludur. Yapısalcılık, bu ayrım çerçevesinde şekillenen sanat eserlerini incelemek üzere kendini konumlandıran en kapsamlı yaklaşımlardandır yani yapısalcılık gerçekliğin temsil edilmeyi bekleyen dışsal bir olgu olmasına, anlamın sanatsal ifadesini olanaklı gören bir anlayışa temellidir, bu düzlemde yapısalcılıkla gerçek ve anlam arasında dolaysız bir ilişki vardır. Yapısalcı düşünce için, anlam ve gerçeklik sanat eserinde ve dış dünyada gizil olarak mevcut olan, temsil edilmeyi bekleyen şeylerdir, bu doğrultuda görünen ile gerçeklik arasındaki ayrım, yapısalcılık tarafından adeta teorileştirilmiş, yapısalcı gösterge kavramı bu ayrımı daha da

derinleştirmiştir. "Sözcüğün en geniş anlamıyla gösterge, bir başka şeyin yerini almasını sağlayan özellikler taşıdığından kendi dışında bir nesne, olgu, varlık belirtebilen öğedir."[224] Göstergenin belirttiği bu kendi dışındaki öğe en kapsamlı deyişle anlam, işaret ettiği kendinden öte bir gerçektir. Gösterge "işlev açısından hep anlam aktarma özelliği taşır. Bu bakımdan insanoğlunun anlığı gösterge üreten bir düzenek, göstergeler de anlam aktaran araçlardır."[225] Gösterge bu işlevi sahip olduğu iki kutuplu yapı sayesinde gerçekleştirir. "Dilsel gösterge birbirinden ayrılmayan iki özelliğin kaynaşmasından oluşur: Bir yanda bir işitim imgesi vardır, bir yanda bir kavram. Bu iki özellik, gösteren ve gösterilen diye adlandırılır."[226] Daha anlaşılır bir ifadeyle gösteren sözcük, altında gösterilen anlamı barındırır. Bunu takiben, altında bir anlam barındıran, dışsal bir gerçekliğe gönderme yapan sanat eseri, yapısalcılık açısından bir gösterge niteliği taşır.

Sanatsal göstergede sanatsal form, görünen kısım yani gösteren, altında barındırdığı anlam, temsil ettiği gerçeklik ise gösterilendir. Yapısalcı kuramda göstergeleri incelemek için ortaya koyulan, "hem dünyanın insan hem de insanın insan için taşıdığı anlamı araştıran dal ve bilimsel bir tasarı"[227]olan göstergebilimin temel hedefi, gösteren aracılığıyla gösterilene yani sanat eseri aracılığıyla anlam ve gerçekliğe ulaşmaktır. Farklı yapısalcı yaklaşımlar ve göstergebilim yöntemleri, eserin altında gizli anlamı bulgulamak için farklı kurallar, metotlar ortaya koyar. Ama bu arayışta vurgulanması gereken önemli bir ortaklık vardır: dilin, dünyanın, son kertede metinlerin oluşum yasaları, ortak kuralları vardır, bu kurallar saptandığında anlamı bulgulamak, gerçekliğe ulaşmak hiç de zor olmaz. Gerçekten de dışsal bir gerçeklikten, anlamın varlığından kuşku duyulmadığı yüzyıllar boyu metinlerin benzer yapıda, ortak kurallarla oluşturulduğu söylenebilir.

> Viladimir Propp masallarda kişi adlarının değiştiğini ama eylemlerin, bir başka deyişle işlevlerin değişmediğini görür. Masalda bir eylemin değişik kişiler tarafından gerçekleştirildiğini, böylece de masalların kişilerin

[224]Berke Vardar, **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, İstanbul, Multilingual Yayınları, 2001, s. 72
[225]Pierre Guiraud, **Anlambilim**, Çev. Berke Vardar, İstanbul, Multilingual Yayınları, 1999, s. 20
[226]Mehmet Rıfat, **Dilbilim ve Göstergebilimin Çağdaş Kuramları,** İstanbul, Düzlem Yayınları, 1990, s. 17
[227] Ayşe-Zeynel Kıran, **Yazınsal Okuma Süreçleri,** Ankara, Seçkin Yayınları, 2007, s. 328

> işlevlerine dayanılarak incelenebileceğini görür. Masallara genellikle başlangıçtaki durumun birdenbire değişmesiyle girilir. Giriş bölümünün ardından işlevler sıralanır. Bu işlevlerin çoğu kimi zaman aynı sırada olmasalar bile öykü, roman tiyatro gibi anlatısal türlerde de görülebilir.[228]

Propp'un saptaması şöyle özetlenebilir: Bir kahraman ortak bir değer nesnesi için bir başka kahramanla savaşır, her kişi başka değerleri temsil eder, çatışmalar yaşanır ve sonuca ulaşılır, sonuç okuyucuda bir düşünce uyandırır. Yüzyıllar boyu bir anlam ve düşüncenin emanetçisi olarak gerçekliği temsil etmek üzere örgütlenmiş dramatik metinlerin de benzer şekilde kurgulandığı söylenebilir. Bu nedenle bu tür metinlerde yüzeydeki öykü ve kişilerden hareketle derindeki anlam ve gerçekliğe giden yapısalcı bir yol izlenebilmektedir. Çünkü "Yapısalcılığa göre bir yazı parçasının yüzeyi gizli derinliklerinin itaatkar yansısından başka bir şey değildir. Eser tek bir anlama, öze indirgenir. Bu öz de yazarın ruhu ya da kutsal ruh değil derin yapıdır. Metin derin yapının bir kopyasıdır."[229] Şu halde görünen ile hakikatin ayrı olup eserin yüzeyinde dile geldiği, derininde gizlendiği savındaki yapısalcılık ile aynı savı paylaşan ve bu savı besleyen klasik dramatik yapı bir iş birliği içindedir.

Yapısalcılığın ortaya çıkmasını sağlayan, bütün metinlerle beraber dramatik metinlerin yüzyıllar boyu ortak yapıda kurgulanması, gösteren sanat eseri ile gösterilen gerçeklik ve anlam ilişkisini korumasıdır. Çünkü gösteren ve gösterilen ikilisi batı metafiziğini tekrarlar şekilde orta çağdan beri batı yazını içinde varlığını sürdürmektedir, mevcudiyetin yerini alan bir temsiliyet olmaktadır.[230] Daha açık bir deyişle mevcut olduğu düşünülen gerçeklik ve anlam, sanat eserinde temsil edilmekte, mevcudiyet sorgulanmamaktadır; yapısalcılık ve klasik metin stratejisini var eden hakikat ve anlam üzerindeki bu uzlaşmadır. Bu doğrultuda denilebilir ki yapısalcılık sanatta gerçekçi yaklaşımı destekleyen, onunla uzlaşan bir düşünme biçimidir, yapısalcı yaklaşımdaki gösteren ve gösterilenin gerçeklik ve taklide denk düştüğü açıkça görülmektedir. Önce gerçek olan şeyin kendisi var; sonra bunu taklit

---

[228] **A. e.** s. 167-169
[229] Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996, s. 143
[230] Ali Akay, **Postmodernizmin ABC'si,** İstanbul, Say Yayınları, 2010, s. 105

eden resimler, portreler, yani şeyin kendisine ait yazılar var. Bu düzen taklit eden ile taklit edilenin ayrımını fark edilebilir kılmaktadır.[231]

Yapısalcılıkta son aşamaya gelen bu ayrım, aslında ayrımlara, karşıtlıklara dayalı batı düşüncesinin bir ürünü olup gösteren-gösterilen, Batı düşüncesindeki karşıt çiftlerden yalnız biridir. Derrida yapısalcılıkta cisimleşen, batı düşüncesini şekillendiren tüm karşıtlıklara saldırır. "Derrida'ya göre metafiziğin taşıdığı ikili karşıtlıkların belli başlıları şunlardır: gösteren/gösterilen, duyulur/düşünülür, konuşma/yazı, söz/dil, artzamanlı/eş zamanlı, uzam/zaman, etkenlik/edilgenlik."[232] Bu karşıtlıklara bakıldığında göze çarpan yalnız ayrımların varlığı değil ilkelerden birinin diğerine hiyerarşik olarak üstün olduğudur. "Derrida metafizik diye adlandırdığımız her düşünce dizgesinin bir dayanağa, bir temele ya da bir ilk ilkeye dayandığını ifade eder. İlk ilkeler çoğunluk bu ilkelerin dışladıklarıyla, diğer kavramlara ilişkin bir karşıtlık yoluyla tanımlanırlar."[233] Dolayısıyla bir terim diğerinden farkı yoluyla tanımlanırken, yine o terim diğer terimden üstün tutulmaktadır. Bunu gösteren-gösterilen ayrımı üzerinden görünen ile anlam, gerçek ile taklit ayrımına uyguladığımızda gösterilen kutbundaki anlam ve gerçekliğin üstün konumuna dayalı bir yaklaşımın ipuçları elde edilir. Ne var ki postyapısalcılığa göre, bu üstünlük ve ayrım bir yanılsamadır. Karşıt terime varlığını borçlu olan ilk ilke, aslında karşıt teriminden de bir şeyler taşır. Bu nedenle "Derrida bu karşıtlıkları ancak karşıt terimlerden birinin yalnızca diğeri içinde var olabileceğini göstermek yoluyla alt üst edebileceğimiz bir yöntem ortaya koymuştur."[234]Derrida'nın yapısöküm adını verdiği bu yöntem, öncelikle anlam-gösterge, gerçek-taklit ayrımına uygulanırken gösteren ile gösterilen arasında kurulan yapısalcı ilişki sorunsallaşır.

> "Derrida'nın dil anlayışına göre gösteren doğrudan doğruya gösterilene bağlı değildir. Gösteren ile gösterilen arasında birebir karşılıklı ilişkiler yoktur. (…) Derrida için sözcük ile şey ya da sözcük ile düşünce gerçekte asla bir ve aynı olamazlar. (…) (Böylece)gösteren ile gösterilenin aynı sayfanın iki ayrı

---

[231]Fuchs, **Karakterin Ölümü,** s. 195
[232] Madan Sarup, **Postyapısalcılık ve Postmodernizm,** Çev. Abdülbaki Güçlü, Ankara, Bilim Sanat Yayınları, 2004, s. 59
[233]**A. y.**
[234]**A. e.** s. 60

> yüzü olarak düşünüldüğü Saussurecü gösterge örnekçesinin yetersizliği ortaya çıkar. (…)Derrida burada herhangi bir göstergeyi okuduğumuzda anlamının bizim için apaçık olmadığını söylemektedir. (…) Anlam sürekli olarak bir gösterenler zinciri boyunca devinir, (…) asla tek bir göstergeye dayanmaz. (…)Göstergenin yapısı başkası tarafından belirlenir. Bir gösterge bir göstergeye yol açar, bu zincir sayılarla anlatılamayacak biçimde sonsuza dek sürer. Bu yüzden kimse araç yani gösterge ile amacı yani anlamı özdeş kılamaz."[235]

Gösterge ile anlam arasında dolaysız bir ilişki ve mutlak bir ayrım olduğu düşüncesinin bu türden bir eleştirisi, buna koşut olarak gerçeklik ve kurmaca arasındaki ayrım ve ilişkiyi de muğlaklaştırır. Gösterenin ardından gösterilen, yüzeyin ardından derin yapı ve taklidin altından gerçeği çekip alan Derrida, bu yolla yapısalcılığı ve onun dayanak noktası olan gerçekçi sanatı tehlikeye sokmuştur. Derrida'nın anlamı sorunsallaştırması metinlerin kendi içinde bile çeliştiğini göstermesiyle zirveye ulaşır. Yapısalcılığın ulaşmaya çalıştığı biricik ideal anlam, metnin kendi iç yapısı dolayısıyla ulaşılamaz hale gelir.

> "Yazarken iletmek istediğim anlamlar denetimimden çıkma riski taşır: Düşüncelerimi gayri şahsi yazı ortamı aracılığıyla ilettiğim ve basılı metnin kalıcı, maddi bir varlığı olduğu için, bu metin her zaman benim tahmin veya niyet etmediğim şekillerde dolaşıma sokulabilir, yeniden üretilebilir, alımlanabilir, kullanılabilir. Yazı beni kendi varlığımdan yoksun bırakıyor gibi görünür." [236]

Bütün bunlar bir araya geldiğinde temsil kavramı tehlikeye düşer. Çünkü anlam ve gerçeklik belirsiz, değişken, kurgulanmıştır. Gerçeklik zaten orada olan, metinsel olarak temsil edilmeyi bekleyen bir şey değildir gerçekliği metinden önce gelen bir şey olarak düşünmek imkansızdır.[237] Buna göre temsil edilmeyi bekleyen mutlak bir gerçeklik, ifade edilmeyi bekleyen bir söylem, bir gizli anlam yokluğunda, bütün bunlar üzerine kurulu klasik gerçekçi sanat risk altındadır. Bu noktada gerçekliğin temsilini odağa alan dram sanatı için sarsıcı sorular akla gelir:

> "Eğer anlam yani gösterilen her zaman için değişebilen, oynak, kısmen burada olan kısmen burada olmayan sözcüklerin ya da gösterenlerin geçici

---

[235] **A. e.** s. 53
[236] Eagleton, **Edebiyat Kuramı,** s. 164
[237] Niall Lucy, **Postmodern Edebiyat Kuramı,** Çev. Aslıhan Aksoy, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003, s. 37

> bir ürünüyse nasıl olur da ortada hala bağlayıcı bir doğruluk ya da anlam olabilir? Eğer gerçeklik kullandığımız söylem tarafından yansıtılmaktan çok onun içinde oluşturuluyorsa kullandığımız söylemi bilmek bir yana gerçekliğin kendisini nasıl bileceğiz?"[238]

Bu sorulara verilecek, gerçekliği bilemeyeceğimiz, anlamdan yoksun olduğumuz türünden karamsar cevaplar, bütün bir gerçekçi sanat için sarsıcıdır. Sanatsal gerçekçilik çatırdamaya ve kendi içine çökmeye başlamıştır.[239] Bu doğrultuda dram sanatı büyük ölçüde değişime uğrayacaktır. Metin, sorunsuz bir anlamın koruncağı değildir, algılanabilir ve somutlaştırılmış bir anlamın varsayımına dönüşmüş, anlamından ve öncelikle dolaysız mimetik anlamından, yalnızca uygun bir sahnesel anlam bekleyişi içinde önceden orada olan bir gösterilenden boşaltılmıştır.[240] Metnin egemen olduğu, hem metin hem sahnelemenin belirgin, biricik bir anlam için örgütlendiği gerçekçi Aristocu dramdan, dayandığı gösterilen olan anlam ve gerçeklik çekip alındığında, dram anlayışında keskin bir dönüşüm yaşanacaktır. Gerçekliğin yapısökümünün klasik gerçekçi dram yapısında meydana getirdiği bu dönüşüm, bir sonraki bölümde detaylı olarak ele alınacaktır.

2.4.2. Gerçeklik Ve Özne Bir Kurgu Olursa: Karakterin Ölümü

Derrida'nın gerçekliğin ve anlamın yitirilişi olarak okunabilecek saptamalarını, Foucault, öznenin ölümünü ekleyerek daha ileri taşımıştır. Foucault'ya göre anlam ve gerçeklik sandığımız şeyin kurgu olmasına koşut olarak insan da bir kurgudur yani insan için bireysel seçme ve eyleme özgürlüğü söz konusu değildir, insanın eylemini ve seçeneklerini güç yani iktidar belirler, dolayısıyla insan iktidar tarafından kurgulanır. "Bireyselliğin iktidar tarafından tamamen denetlendiği ve aslında iktidarın kendisi tarafından bireyselleştirildiğimiz kanısındayım."[241] sözleri Foucault'nun bu görüşünün kanıtıdır. İnsanı belirleyen iktidar, onun içinde yaşadığı gerçekliği de üretir, kurgular, denetler. Nitekim "Foucault'ya göre iktidarı yalnızca

---

[238]Sarup, **Postyapısalcılık ve Postmodernizm,** s. 143
[239]Terry Eagleton, **Kuramdan Sonra**, Çev. Uygar Abacı, İstanbul, Literatür Yayınları, 2006, s. 65
[240] Pavice, **Sahneleme,** s. 96-98
[241]Micheal Foucault, **Büyük Kapatılma**, Çev. Işık Ergüden, Ferda Keskin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005, s. 282

bir bastırma, sınırlama ya da yasaklama olarak anlamak yetmez, iktidar gerçekliği üretir, nesne alanlarını ve doğruluk ritüellerini belirler."[242] Dolayısıyla Foucault bireyin ve gerçekliğin kurgu olma niteliğini iktidar üzerinden okusa da düşünceleriyle Derrida'yı destekler. İktidarın bireyi ve gerçekliği kurma biçimini anlamak için Foucault'nun iktidara ve işleyiş biçimine yönelik fikirleri aydınlatıcıdır.

İktidar başkalarının eylemleri üzerinde eylemde bulunmayı sağlayan farklılaştırma sistemi; otorite, memuriyet, mesleğin uygulanması yoluyla başkalarının eylemlerine müdahale etmeye olanak tanıyan amaçlar; söz, silah, ekonomik eşitsizlik, gözetleme gibi araçlar; aile, okul, devlet gibi toplumsal kurumlar ve rasyonalizasyon yoluyla işler.[243] Daha açık bir deyişle iktidar, güç kimin elindeyse çeşitli yollarla ve kurumlarla, türlü cezalandırma yollarıyla bireyi kendi normlarına uydurur ve onun davranış biçimlerini belirler. Her durumda değişmeyen şey cezalandırma yoluyla bireyi normalize etme çabasıdır ve normu belirleyen de iktidardır. "Toplumumuzda tehlikeli makineler vardır: insanları elekten geçirirler, akıl hastalarını ayıklarlar, toplarlar ve kapatırlar: onları normal hale getirecekleri kabul edilir."[244] sözleriyle Foucault bu duruma işaret eder. Özellikle hapishane, tımarhane, okul gibi devlet kurumları, bireyi tek tipleştirme, iktidara uygun hale getirme mekanizmalarıdır. Bu mekanizmalar sayesinde birey, nasıl davranması gerektiğini öğrenirken iktidar için tehlike olmaktan çıkar, ehlileştirilir. Birey kendini, kendi kimliğini belirlediği yanılsamasına kapılır oysa farkında olmayarak, cezalandırılma, dışlanma ya da deli olarak yaftalanma korkusuyla norma uygun davranmakla, kendine iktidar tarafından dayatılan bir kimliği üstlenmektedir. Çünkü "Bu iktidar biçimi bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. Bu bireyleri

---

[242] Sarup, **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**, s. 112
[243]Micheal Foucault, **Özne ve İktidar**, Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005, s. 78
[244]Foucault, **Büyük Kapatılma,** s. 116

özne yapan bir iktidar biçimidir."[245] Bu iktidarın yaptığı Foucault'nun deyişiyle "bize bir bireysellik dayatarak bizim için bir kimlik imal eden bir denetim."[246]dir.

Foucault'nun bakış açısıyla öznenin kurgu olduğu bir yerde, yazarın kurguladığı bir evren içeren, onun eyleminin sonucu ortaya çıkan eserin de gerçek niteliği sorgulanacaktır. Nitekim "Foucault bir yazarın eserini veya bu nedenle kişinin kimliğini taşıyan hiçbir benin bulunmadığını söyler."[247] Klasik dramın yazarın kurgusu olma ve onun biricik söylemi etrafında örgütlenme niteliği bu düşünce çerçevesinde sekteye uğrar. "Foucault'nun konumu bireyin kendini kavrayışının içselleştirilmiş bulunan söylem pratiklerinden başka bir şeyden oluşmadığıdır."[248] Belirli bir söylem tarafından oluşturulmuş bir kimliği üstlenen birey olarak yazar için, kendine ait bir söylemden ve bu söylem çerçevesinde yazılmış bir eserden söz edebilmek pek mümkün görünmez.

Foucault'nun öznenin öldüğünü ilan etmesiyle birlikte, bir özne olarak yazara ait eser ve yazarın söylemiyle beraber, klasik dramın karakter anlayışı da yerinden edilir. Bilerek, isteyerek, kendi kişiliği doğrultusunda eyleme geçen, eylemiyle dramın kurucu öğesi olan karakter, dış dünyadaki insanın bağımsız bir özne olmadığı düşüncesinin ortaya çıkmasıyla kırılmaya uğrar. Çünkü "…karakterin temsil edilişine ilişkin devirler yani karakterin sahnede temsil edilişine ilişkin asal değişiklikler ve karakterin dramatik yapının ve teatral temsilin diğer unsurlarıyla ilişkisindeki önemli kaymalar aynı zamanda benliğe ilişkin algıyla ve benliğin dünya ile ilişkisiyle ilgili daha geniş bir kültür düzeyindeki bildirimi anlamını da taşır."[249] Buna koşut olarak benlik sahibi bireyin öldüğü düşünüldüğünde dramatik karakter de ölmeye yazgılıdır. Klasik gerçekçi dramın kurucu öğesi olan dramatik karakterin gerçeklik ve özne anlayışına koşut olarak çözülüşüne bir sonraki bölümde yakından bakılacaktır.

---

[245]Foucault, **Özne ve İktidar**, s. 63
[246]Foucault, **Büyük Kapatılma,** s. 282
[247]John W. Murphy, **Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri,** Çev. Hüsamettin Arslan, İstanbul, Eti Yayınları, 1995, s. 117
[248]**A. y.**
[249]Fuchs, **Karakterin Ölümü,** s. 23

2.4.3. Büyük Anlatı Olarak Gerçeklik Anlatısının Çöküşü

Foucault'nun öldüğünü söylediği özne tarafından, akılla kavranan bir gerçekliğin varlığı, dış dünyayı gerçekliğe eşitleyen sanatsal gerçekçiliğin temelidir. Özellikle bilimsel gelişmeler ilerleyip, bilimsel bilgi arttıkça beş duyu ile kavranan somut yaşam gerçeğine duyulan güven artmış, öznenin Foucault'nun işaret ettiği gibi, kurgusal olduğu görünmezleşmiş, bilen özne kendine de güvenmiştir. Bu bakımdan sanatta gerçekçilik akla ve bilime dayalı bir dünya algısıyla koşuttur. Buna bağlı olarak bilimsel bilgiye duyulan güven azaldığı takdirde, gerçekçilik, en önemli dayanak noktalarından birini yitirecektir. Lyotard bilimsel bilginin güvenilmez olduğu yönündeki saptaması ve düşünceleriyle gerçekçiliğin önemli bir dayanak noktasını daha yıkmıştır.

Lyotard'a göre 19. yüzyılda bilimsel bilgide yaşanan kriz, bilginin meşruluğu ilkesinde içsel bir çöküş meydana getirmiştir.[250] Daha açık bir ifadeyle her yeni bilimsel gelişme bir öncekini yerinden edince, bilimsel bilginin kesinliği sorgulanır, bilimsel bilgi ona hiç uygun düşmeyecek şekilde belirsizlikten pay alır, güvenilmez bir nitelik kazanır. Lyotard "Bilimsel bir gözlemi ne oluşturmaktadır? Kulak, göz ya da bir duyu organı tarafından kaydedilen bir olgu mu? Oysa duyumlar aldatıcıdır, bunların derecesi ve ayırt etme güçleri sınırlıdır."[251] sözlerinde buna işaret eder.

Bilimsel bilgi değişken ve güvenilmezse, yüzyıllar boyunca nasıl olup da varlığını koruduğu, akla ve gerçekliğe referans olduğu, dünyayı anlamada ve açıklamada biricik görüldüğü gibi sorular, kaçınılmaz olarak sıralanır. Lyotard'a göre bilimsel bilgi başlangıçtan beri değişken, belirsiz, güvenilmezdir; o, meşruiyetini insanlığa ilişkin büyük anlatılar sayesinde kazanmıştır."Bilimsel bilgi kendi bakış açısından hiçbir şekilde bilgi olmayan başka bir bilgi türüne anlatıya başvurmaksızın doğru bilgiyi bilemez ve bilinir kılamaz."[252] Büyük anlatılardan kasıt, toplumu açıklamak iddiasında olan kuramlardır; Lyotrad, böyle bir şeyi yapmada olanaksız

---

[250]François Lyotard, **Postmodern Durum**, Çev. Ahmet Çiğdem, Ankara, Vadi Yayınları, 2000, s. 88
[251]**A. e.** s. 97
[252]**A. e.** s. 70

olmaları nedeniyle onları yadsır.[253] İdeolojiler, kuramlar, söylemler, dinler ve daha pek çok şey büyük anlatılar kapsamına girer. "Lyotrad'ın artık hiçbir anlam ya da gerçeklik taşımadıklarını ileri sürdüğü üst anlatılar içinde Hıristiyanlık, Aydınlanmacı ilerleme, Hegelci idealizm, Romantizm, Nazi ırkçılığı, Marksizm vb. (vardır.)"[254] Bu noktada, bu anlatıların nasıl olup da bilimle ilişki kurduğu, dahası bilimsel bilgiye güç kazandırdığı sorulabilir. Lyotard bunu anlatısal bilginin bilimsel bilgiden farklı niteliğine bağlar, "anlatısal bilginin kendisini uslamlamaya ve tanıtlamaya başvurmaksızın onayladığını ileri sürer."[255] Yani anlatısal bilgi bilimsel bilgiden farklı olarak kendini ispatlamaya gerek duymaz. Bilimsel bilginin kendini ispatlama biçimleri çürütülebilir, değişebilir niteliğinden ötürü bilim, anlatısal bilgiye eklemlenerek, bu sorunun üstesinden gelir. Şu halde bilim, kendini meşrulaştıracak kaynaklardan yoksun olduğu için kaçınılmaz olarak anlatıya başvurmak zorunda kalır.[256]Bilimsel bilgi özgürlük, hakikat, akıl, ilerleme gibi evrensel büyük söylemlerle ilişkilendirildiğinde karşı koyulamaz bir bilgi biçimini alır.

> "Meta anlatılar hala mevcutken bilim ne olduğu ve ne için olduğuna dair soruları cevaplamaya kolaylıkla muktedirdi. Bilim, uzmanların onayıyla, beşeri uygarlığı tarih boyunca mutlak hakikat ve bilgiye dair gittikçe daha iyi bir anlayışa yöneltmek için göndermeler hakkında doğrulanabilir ifadelerin üretilmesi olarak tanımlanırdı. Bilim, özgürlük ve adaletin ilerlemesi içindi; o zaman hakikate yaklaştıkça geçmişin cehaletinden ve önyargılarımızdan özgürleşiyorduk."[257]

Bu doğrultuda bilimsel bilgiye olumsuz bakan Lyotard, onu meşrulaştırdığı için her türlü büyük anlatının çöktüğü düşüncesindedir. "Lyotard'a göre bu (eski) büyük anlatıların bundan böyle çağdaş toplumda bir işlevleri olamaz. Lyotard büyük anlatıların, ister kurgusal anlatı isterse özgürleşim anlatısı olsunlar, güvenilirliklerini yitirdiklerini öne sürer."[258] Bu durum bilimsel ve anlatısal bilginin sonunu getirir. Bu çalışmanın odağında yer alan gerçekçilik de Lyotard'ın bilimsel bilgiyi meşrulaştıran büyük anlatılarından biri olarak okunabilir. Bu durumda bilimsel ve onu

---

[253]Gencay Şaylan, **Postmodernizm,** İstanbul, İmge Kitabevi, 2002, s. 279
[254]**A. e.** s. 282
[255] Sarup, **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**, s. 195
[256] Lyotard, **Postmodern Durum**, s. 68
[257] Lucy, **Postmodern Edebiyat Kuramı,** s. 108
[258] Sarup, **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**, s. 197

meşrulaştırıcı anlatısal bilginin çözülüşü düşüncesiyle birlikte, bilimsel bilgiyi meşrulaştırıcı en önemli büyük anlatılardan gerçeklik anlatısı, hakikat söylemi de kaçınılmaz olarak çözülür. Daha doğru bir deyişle aklın ve bilimin yerinden edildiği bir dünyada, onlarla kavranan bir gerçeklikten söz etmek olanaksızdır. Bu durumda "mutlak bilgi ya da hakikat diye bir şey yoktur: Bunun yerine, sistemli belirli koşullar altında, değişik dil oyunlarının değişik kural ve emirlerine göre bilgiler ve hakikatler olarak görülebilecek pek çok şey vardır."[259] Bilgi ve gerçeklik göreceli, değişken, çoğul ve mutlak olmayan şeylerdir. Buna koşut olarak, yirminci yüzyıla kadar farklı yerlerde aranan ve bulgulanan gerçekliğin sanatta temsil edilmesi anlamında gerçekçilik bir kez daha sorunsallaşır.

Büyük anlatıların yıkılmasının sanata etkisi yalnız gerçeklik anlatısının çöküşü üzerinden gerçekçiliğin yitirilmesiyle sınırlı değildir; büyük anlatılarla birlikte geleneksel sanat anlatısı da çökmüştür. Bunun anlamı sanatın yerleşik estetik kuralların dışına çıkması, bu kuralların reddedilmesidir. "Böylece onu geleneksel estetiğin kural ve yordamlarının estetiğinden kurtardığı için meta-anlatıların ortadan kalkması sanat için olumludur."[260] Batı sanatının tümüne yayılan, yirminci yüzyıla dek onu etkisi altına alan en yerleşik kural, sanatın gerçekliği temsil etmesi olduğundan, sanatsal gerçekçiliğin darbe yemesi, yalnız gerçeklik anlatısının değil, gerçekçilik üzerine kurulu olan geleneksel sanat anlatısının çöküşüyle de ilintilidir. Bu çöküş dram sanatında gerçekliğin yadsınması, kural tanımazlık olarak kendini gösterecek, bu saptama bir sonraki bölümde somutlanacaktır.

2.4.4. Gerçekçi Sanatın Minör Edebiyat ve Köksap Düşüncesiyle Parçalanması

Lyotard'ın sorunsallaştırdığı büyük anlatıları yaratan, daha önce Derrida'nın işaret ettiği, Batının ikili kutuplardan, karşıt kavramlardan oluşan düşünme biçimidir. Bu şematik düşünme biçimini eleştirmede Deleuze ve Guattari Derrida'nın açtığı yolu tamamlayarak gerçeklik sorunsalını daha da derinleştirir. Bu bağlamda

---

[259] Lucy, **Postmodern Edebiyat Kuramı,** s. 94
[260] **A. e.** s. 107-108

"Deleuze ve Guattari ile Derrida arasındaki yakınlık ikiliklere yaslanan kavramsal şemaları ve iki kutuplu düşüncenin izin verdiği özselleştirici, totalleştirici ve temellere dayalı düşünce tarzlarını altüst etme girişimleri açısından güçlüdür. (…) Deleuze ve Guattari de tüm Batı felsefesini bu tip şemalar çerçevesinde düşünür."[261] Lyotard'ın büyük anlatı dediği söylemleri üreten, Derrida tarafından eleştirilen bu düşünme biçimi, Deleuze ve Guattari tarafından ağaç biçimli olarak tasvir edilir.

> Onlara göre Batı felsefesinin epistemolojisi ağaç biçimli düşünce modeli üzerine temellenir. Deleuze ve Guattari zihnin gerçeklik hakkındaki bilgisini, katı temellere oturtulmuş kökler, sistematik ve hiyerarşik ilkeler yani bilgi dalları uyarınca örgütlendiği ağaç metaforuna benzetir. Bunlar ağaç biçimli kültürün, merkezi, birleşik, hiyerarşik, temsil eden bir özneye dayalı büyük kavramsal sistemler kurmasına imkan tanır. Bu ağaçlardan biçim, öz, hakikat, yasa, hak, adalet gibi yapraklar serpilir. Platon, Descartes ve Kant ağaç biçimli düşünürlerdir.[262]

Şematik, hiyerarşik, kavramsal batı düşüncesi ağaç olarak düşünülürse, bu ağacın en önemli köklerinden biri gerçeklik anlayışı olacaktır. Gerçeklik, hiyerarşinin en üst basamağında yer alan bir ilk ilkedir öyle ki bütün bir batı sanatı bu kökten türeyen yapraklar olan sanat eserleriyle doludur. Deleuze ve Guattari bu kökleri güçlü ağaçların yerine köksapları önerir. "Gizli bir gövde olarak köksap, kökün ve kökçüğün karşıtıdır. Kendi boyutları arasındaki bağlantıları sınırlandıran ve düzenleyen kök-ağaç yapısından farklı olarak köksaplar, hiyerarşik olmayan, yersiz yurtsuzlaşmış çizgilerin öbür çizgilerle tesadüfi, düzensiz ilişkiler kurduğu sistemlerdir."[263] Dolayısıyla köksap önerisi bir ilk ilke, yapraklara üstün kökler, karşıtından daha değerli kavramları yıkarak her şeyi eşit düzlemde, eşit değerde almakla Derrida'nın yapıbozum fikrini yankılar.

> "Ağaç biçimli düşüncenin tam terinse köksap bilgisi, iki kutuplu karşıtlık mantığını yapıbozumuna uğratmak üzere felsefi ağaçları ve bunların ilk ilkelerini kökünden söküp atmayı amaçlar. Köksap bilgisi köklerin ve temellerin kökünü kazımaya, birlikleri bozmaya ve ikilikleri alaşağı etmeye ve kökleri ve dalları dağıtmaya, farklılıklar ve çok katlılıklar üreterek, yeni bağlantılar kurarak çoğullaştırmaya ve sirayet ettirmeye çalışır. Köksap

---

[261] Steven Best, Dougles Kellner, **Postmodern Teori**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998, s. 127
[262] **A. e.** s. 126
[263] **A. e.** s. 127

> bilgisi batı düşüncesinden dışlanan ilkeleri onaylar, gerçekliği dinamik, heterojen ve ikilikten muaf olarak yorumlar. Bir köksap metodu enformasyonu merkez barındırmayan çeşitli sistemler içerisinde ve dili de çok katlı göstergebilgisel boyutlar içerisinde merkezsizleştirir."[264]

Köksap düşüncesinde kök yani merkez olmadığından, üzerinde mutlak biçimde anlaşılmış kavramlara soru işaretleriyle yaklaşılır. Tıpkı köksaplarda olduğu gibi akıl, anlam, özne ve nihayetinde gerçeklik değişken, göreceli, parçalanmış, köksaplar gibi dağılmıştır. Üzerinde uzlaşılmış merkezi kavramlar yerine parçalılık, dağılmışlık daha önemlisi farklılık kutsanır. Bu nedenle Deleuze ve Guattari için verili çizgiden sapan bireyler yani azınlıklar en iyi köksap örnekleridir. "Patriyarkal aileden firar eden kadınlar, heteroseksüel uyumluluğun deli gömleğini fırlatıp atan homoseksüeller ve ırkçı ideolojilere saldıran renkli insanlar molar çizgilerden firar eden çizgilerin ve azınlık oluş sürecinin başka birer örneğidirler."[265] Deleuze ve Guattari için köksap örnekleri içinde göçebeler ve şizofrenler ayrıca vurgulanır. Öncelikle "göçebe kendisini tüm köklerden, sınırlardan ve özdeşliklerden özgürleştirmeye girişir ve böylelikle devlete ve tüm normalleştirici güçlere direnir."[266] Bu görünümüyle göçebe norm dışı olanın, ait olmayışın, aykırılık ve farklılığın simgesi olup şizofren için de benzer bir durum söz konusudur. Deleuze ve Guattari, Foucault'yu yankılar biçimde şizofreniyi ve deliliği olumlar. Hatta "bir şizofren siyaseti geliştirmişlerdir. Onlara göre şizofrenlik diğer deneyim türlerine göre üstün sayılması gereken bir deneyimdir. Şizofren asla odipal hapishaneye tutsak düşmez"[267] yani toplumsal dayatmalarla öğretilen kalıpların içine sığmaz, norm diye dayatılanlara kulak vermez. Yapıya ve topluma giriş onlar için bir trajedi anlamına geldiği için yalnızca şizofreni toplumsal siyasal baskının ve simgesel diktatörlüğün sonunu getirebilir. Klasik psikanalize saldırırken bu düşünürler şizoanaliz diye adlandırdıkları kışkırtıcı bir kuram geliştirirler.[268] Daha açık bir deyişle insanın toplumsallaşma sürecinde bilincinin bilinçaltını kontrol ettiğini salık veren Freudyen

---

[264] **A. e.** s. 126-127
[265] **A. e.** s. 130
[266] **A. e.** s. 131
[267] Sarup, **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**, s. 141
[268] **A. e.** s. 140

psikanalize karşı, Deleuze ve Guattari şizoanaliz terimini getirerek bilinçaltının dağınık, ele avuca sığmaz, kontrol edilemez, norm dışı yanına öncelik tanımışlardır.

Deliliğin yaygın olarak en çok aklın karşısında ve ona kıyasla görece olumsuz anlamda kullanılması gibi, şizofrenin gördüğü ve gerçek olduğunu iddia ettiği yanılsamalar da, verili gerçekliğin karşısında ve ona kıyasla görece olumsuz olarak görülür. Bu nedenle şizoanaliz ile bu Batılı ağaççıl, karşıt düşünme biçiminin, bir köksap olarak şizofreniye, bilincin, aklın ve gerçekliğin karşısında öncelik vererek yapıbozuma uğratıldığı söylenebilir. Böylelikle şizoanaliz ve köksap düşüncesi, ağaççıl modelde ve psikanalizde "aklın baskıcı gücü olarak gördükleri şeye bir karşı hamle girişimidir. (…) bu da aklın bastırdığı iddia edilen şeyleri olumlamak adına yapılır."[269]Aynı şekilde anlam da biricik, yegane olmaktan çıkar, çoğul ve dağılmıştır. "Köksap kavramı, anlamı katmanlanmış ve gizlenmiş olarak görmemiz yerine, anlamın pek çok yolla türlü türlü yüzeylerde yayıldığını görmemize yardım edebilir."[270] Bu düşünce Lyotard'ın yıktığı büyük söylemleri ve Derrida'nın yıktığı mutlak anlamı hatırlatır. Aklın ve anlamın değişken olması ve parçalanması, mutlak hakikatin dağılması ve değişmesiyle paralel olarak düşünülebilir.

Deleuze ve Guattai'nin köksap düşüncesi, sanat ve edebiyatta karşılığını doğrudan onların kaleminden çıkan bir kuramda bulur: minör edebiyat. Majör sözcüğünün çoğunluğu, minör sözcüğünün de azınlığı ifade ettiği düşünülürse, burada kastedilen, azınlık tarafından yapılan bir sanat ve edebiyattır. "Minör edebiyat minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır."[271] Bu saptama köksap düşüncesi üzerinden okunduğunda şöyle bir sonuç ortaya çıkar: majör edebiyat ağaççıl düşüncenin, minör edebiyatsa köksapların edebiyatıdır. Bu bağıntı minör sözcüğünü azınlık anlamıyla ilişkilendiren şu sözlerde açıkça ortaya çıkmaktadır: "Azınlık, sayılarının ne kadar olduğundan bağımsız olarak çoğunluğun dışında bırakılmış ya da dışarıda bırakılmadığında bile çoğunluğa

---

[269] Lucy, **Postmodern Edebiyat Kuramı,** s. 316
[270]**A. e.** s. 311
[271]Gilles Deleuze, FelixGuattari, **Kafka Minör Bir Edebiyat İçin,** Çev. Özgür Uçkan, Işık Ergüden, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s. 25

çoğunluk olma hakkını veren, ölçüt ve yasalarla ilişkileri içinde bir alt fraksiyon olarak tarif edilen bir grubun içinde bulunduğu durumdur."[272]

Deleuze ve Guattari'nin minör edebiyatı oluşturacak azınlıklardan kasıtları da, genellikle köksap düşüncesinde vurguladıkları yersiz yurtsuz bireyler, göçebeler yani majör bir dilin içinde sahip oldukları minör dille yabancı olarak kalmış kişilerdir. Ancak minör edebiyatın anlamı zamanla daha da genişlemiştir. "Minör artık bazı edebiyatları değil, büyük ya da yerleşik diye adlandırılan edebiyatın bağrındaki her türlü edebiyatın devrimci koşullarını nitelemektedir."[273] Yani baskın edebiyat karşısındaki her türlü marjinal ifade arayışı minör edebiyatı karşılar. Buna koşut bir şekilde, bugüne dek hep bir anlam aktarma ve gerçekliği temsil edip hakikati yakalama çabasındaki metinler, majör edebiyatın parçası olarak reddedilir. Devrimci minör edebiyat ustalar edebiyatının tümünden nefret etmeyi gerektirir.[274]

Majör edebiyat merkezi önem verdiği anlamı, metni yaratma sürecinin başlangıç noktasına koyar, önce anlam sonra anlatım ya da önce öz ardından biçim gelir. Buna karşılık minör edebiyatın yaptığı devrim, anlamı anlatıma, özü biçime eşitlemek, anlatarak ya da biçimleyerek işe başlamaktır. "Majör ya da yerleşik bir edebiyat, içerikten anlatıma doğru giden bir vektörü izler: verili bir biçimde içerik verili olduğunda ona uygun anlatım biçimi bulmak, keşfetmek ya da görmek. İyi tasarlanmış olan şey, kendini sözceler. Ama minör ya da devrimci bir edebiyat sözcelemekle işe başlar sonradan görür ve tasarlar."[275] Bu da kaçınılmaz olarak anlam ve anlatım, biçim ile öz arasında kurulan, anlamı üstün ve biricik konuma yerleştiren, karşıt, ağaççıl düşünme biçimini kırmak demektir. Majör edebiyatta "anlatım içerikten önce gelir ve onu peşinden sürükler. Yaşamak ve yazmak, sanat ve hayat, yalnızca majör bir edebiyatın bakış açısıyla birbirlerinin karşıtı bir

---

[272] Beliz Güçbilmez, "Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi / Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Ses'in Temsili", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** 16. Sayı, 2003, s. 7
[273] Deleuze, Guattari, **Kafka Minör Bir Edebiyat İçin,** s. 28
[274] **A. e.** s. 38
[275] **A. e.** s. 43

konumundaymış gibi algılanır."[276] Oysa minör edebiyatta içerik ve anlatım, kök ve ağaç olmaktan çıkmış, aynı düzlemde yan yana duran kök saplara dönüşmüştür.

Bu çerçevede anlam ve yazarın söylemini merkeze koyan, içeriğe uygun biçimi temel düstur olarak alan, gerçekliğin temsilini hedef edinen ve yirminci yüzyıla dek ağırlıklı olarak hakim olduğu görülen klasik dram yapısı da, bu baskın kimliğiyle, çoğunluğun, ustaların edebiyatı, majör edebiyat olarak adlandırılabilir. Anlam, akıl, bilim ve gerçeklik gibi kökleri yerinden edip onların üstün kimliğine son veren köksap düşüncesinden doğan minör edebiyat, buna koşut olarak majör edebiyata dolayısıyla klasik drama kaçınılmaz şekilde darbe vuracaktır.

2.4.5. Gerçekliğin Yerini Alan Simulakrlar ve Simulasyon

Klasik dramın temsil anlayışının kurucu ilkesi olan gerçeklik kavramı, Derrida'nın anlamı, Foucault'nun özneyi, Lyotard'ın büyük söylemleri, Deleuze ve Guattari'nin majör konumdaki ağaççıl düşünme biçimini yıkmasından büyük oranda etkilenmiş, temsil edilecek gerçeklik olgusu sorunsallaşmış hatta o da yıkılma noktasına gelmiştir ancak hakikat anlayışına son darbeyi Baudrillard'ın düşünceleri vurur. "Baudrillard gerçekliğin bir imaj ve göstergeler sisi içinde tamamen kaybolup gitmekte olduğunu iddia eder." [277] Gerçekliğin yitirildiği, her şeyin taklit olduğu bir ortamda gerçekliği temsil eden bir sanat da söz konusu olamayacaktır. Bir başka deyişle "…taklitlerden oluşan bir toplumsal kurgu içinde gerçeğe ulaşmak söz konusu olmadığından gerçeği yansıtacak bir karar ya da eylem de ortaya çıkamayacaktır." [278]

Aklın, bilimin, duyuların güvenilirliğini yitirdiği, özneden, anlamdan yoksun bir ortamda, öznenin algıladığı, yorumladığı bir olgu olarak gerçeklik kuşkuludur, Baudrillard'a göre kusursuz denilebilecek kopyalar, modeller ya da taklitler, evreni öylesine kuşatmıştır ki bu kuşatma altında gerçekliğin ne olduğu, nerede olduğu ya da var olup olmadığı sorunsallaşmıştır. Bu nedenle Baudrillard gerçek teriminin

[276] **A. e.** s. 61
[277] Best, Kellner, **Postmodern Teori**, s. 152
[278] Şaylan, **Postmodernizm**, s. 247

yerine simularca ya da simulasyon terimini önerir. "Simularca insanın dışındaki evrenin taklit yoluyla temsili anlamına gelen bir sözcük olarak kullanılmaktadır. Ancak burada dış evrenin ne olduğuna ya da bir başka deyişle gerçekliğine taklidine bakılarak ulaşılmaktadır."[279] Simularca evreninde gerçeklik ile taklit arasındaki ayrımın silikleşmesi, Baudrillard'ın simulasyon teriminin en önemli özelliğidir. "Bir köken ya da gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine simulasyon denilmektedir. Bir başka deyişle harita öncesinde ya da sonrasında bir toprak parçası yoktur. Bundan böyle önce harita sonra topraktan söz etmek gerekecektir."[280] Haritanın topraktan daha gerçek olması taklidin gerçekten daha gerçek olması anlamına gelir.

Taklit, taklit edilen gerçekliğin varlığıyla mümkündür; taklit, kopya ettiği gerçekliği aştığında, ortada ne taklit ne de gerçeklik kalmaz. Dolayısıyla taklit eden ile taklit edilen, kopya ile gerçeklik arasındaki ayrım, gerçekliğin varlığının ön koşulu olduğundan, bu ayrım silindiğinde artık gerçekten söz etme olasılığı kalmamıştır, gelinen aşama Baudrillard tarafından hipergerçeklik olarak adlandırılır. Bu, "aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek(tir.)(…)Bundan böyle her türlü düşsel gerçek ayrımından yoksun, yalnızca aynı yörünge çevresinde dolanan modellere dayalı, farklılık simulasyonu üretiminden ibaret bir hipergerçekten söz edebiliriz."[281] Hipergerçek, taklidin gerçekten daha gerçek olmasına işaret etmekle kalmaz, bunun geri dönülmez, sonsuz bir süreç olduğu imasını da taşır. "Taklit etme modelleri gerçeği önceler ve gerçek ile gerçek olmayan arasındaki ayrımın artık belirgin ya da geçerli olmadığı, suretlerin gerçeği oluşturduğu ve gerçek sayıldıkları hipergerçek bir toplumda sonsuzcasına yeniden üretilirler."[282] Hipergerçek aşamada üretilen simulasyonlarda belirleyici fiil, taklit etmek ya da -mış gibi yapmak değil simule etmektir. Çünkü taklit etme söz konusu olduğunda gönderme yapılan bir gerçeklik vardır ama sanki taklit gerçeğin kendisiymiş gibi davranılır; simule etmede

---

[279] **A. e.** 247-248
[280] Jean Baudrillard, **Simulakrlar ve Simulasyon,** Çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu-Batı Yayınları, 2011, s. 14
[281] **A. e.** s. 15
[282] Mehmet Küçük, **Modernite versus Postmodernite**, Ankara, Vadi Yayınları, 1993, s. 231

ise var olan bir gerçeklik yoktur, simulasyon gerçeğin yerini almıştır ama gönderme yapılan bir gerçek varmış gibi davranılır.

> "Gizlemek sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi yapmak; simule etmek ise sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmaktır. Birincisi bir varlığa diğeri ise bir yokluğa göndermektedir.(…) simule etmek –mış gibi yapmak değildir.(…)-mış gibi yapmak ya da gizlemek gerçeklik ilkesine zarar veremez, yani bunlarla gerçeklik arasında her zaman açık seçik, gizlenmeye çalışılan bir fark vardır. Oysa simulasyon bu gerçekle sahte ve gerçekle düşsel arasındaki farkı yok etmeye çalışmaktadır." [283]

Böylece gerçeğin yok oluşu ve simulasyonların dünyayı sarmasında etkili olan taklit ve gerçek arası ayrımın yapıbozuma uğrayıp bulanıklaşmasıdır. Gerçekliği üstün konuma yerleştiren kopya gerçek ayrımı, yüzyıllar boyu batı sanatı ve düşüncesinin en yayın ikili karşıtlığıdır ve burada gösteren taklit, gösterilen gerçekliğe denk düşer. Bu yapısal ilişkinin Derridacı yapıbozumla çözülmesi, kurgu ile gerçeğin eşitlendiği hipergerçek bir evreni üretir. "Asıl yitirdiğimiz şey gösteren ile gösterilenin doğal sanılan birliğidir. Böylece üretimin gerçekliği, yerini benzeşimlerden oluşan bir hipergerçeğe bırakır. Gerçek kadar hayali olanın da hipergerçek karşısında bir hükmü yoktur."[284]

Yaşanan evrenin hipergerçek bir nitelik taşımasında etkili olan bir başka önemli unsur da, taklit ya da modellerde yaşanan patlamadır. Bu patlama genellikle medya, bilimkurgu, sinema ve fotoğrafla koşut olup, Baudrillard sıklıkla buna değinir. Bu ürünler öylesine gerçektir ve taklit niteliklerini kaybetmişlerdir ki hipergerçek olup ilişki kurdukları bir gerçek düşüncesinden yoksun kalmışlardır. Çünkü "Aralarında belli bir mesafe yoksa ne gerçekten söz edilebilir ne de düşselden. (…) Model patlamasının yaşanmaya başladığı bir dönemde bu mesafe neredeyse sıfırlanmıştır. (…) ortaya çıkacak gerçeğin yerini modeller aldıklarından kurgulanmış bir gerçek düşüncesinin varlığına kesinlikle tahammül edememektedirler."[285] Daha doğrusu hedef gerçekçilik olduğunda sinema, medya ve fotoğraf o denli ileri gitmiştir ki gerçekçi olmaktan çok gerçeğin bizzat kendisi haline

---

[283]Baudrillard, **Simulakrlar ve Simulasyon,** s. 16
[284] Necmi Zeka, **Postmodernizm**, İstanbul, Kıyı Yayınları, 1990, s. 8
[285]Baudrillard, **Simulakrlar ve Simulasyon,** s. 169-170

gelerek, gerçekliği yok etmişlerdir, özellikle sinema bu hususta ayrı bir yerde durur. Baudrillard'a göre "Sunduğu güncel ürünlere bakılacak olursa sinemanın teknik açıdan giderek mutlak gerçeğe yaklaştığı, gerçeği tüm sıradanlığı, hakikati tüm çıplaklığı ve can sıkıcılığıyla verdiği hatta tekniğin sağladığı kendine güven duygusuyla gerçeğin kendisi, hemen şu anda burada olanın ta kendisi"[286]ni sunduğu görülmektedir. Sinemanın, aynı zamanda da fotoğrafın yarattığı bu hipergerçek etki, anlatı ve resim sanatının gerçekliği temsil etme arayışı karşısında bir tehdit olarak yorumlanabilir. Bu tehdit karşısında anlatı ve resmin gerçekçilik arzusunu bir kenara bırakmaları, belki bunu sinema ve fotoğrafa devretmeleri gerektiği dahi söylenebilir. Ama bunu yapan sanatçılar hala marjinal, minör yani azınlık durumundadır.

> "Fotoğraf, resme dışarıdan yöneltilen bir meydan okuma değildi, endüstriyel sinema da anlatıya dayalı edebiyat için böyle dıştan gelen bir tehdit oluşturmuyordu. (…) Meydan okuma öncelikle akademizmin resme ve anlatıya dayalı gerçekçiliğe verdiği, bilinçleri kuşkudan koruma görevini, fotoğraf ile sinemanın çok daha iyi, çabuk ve yüz binlerce defa daha etkili bir dağıtımla yerine getirebilmelerinden ileri geliyordu. (…), sinema ile fotoğrafın roman ve resme üstün gelmeleri kaçınılmazdır. Çünkü bu imaj ve sekans yapıları herkes arasında ortak bir iletişim kodu oluştururlar. Böylelikle gerçeklik etkileri ya da dilerseniz gerçekçiliğin fantazmaları diyelim çoğalır. (…)Ressam ve romancı (…) tedaviye yönelik işlevleri reddetmek zorundalar. Resmetme ve anlatma sanatının daha öncekilerden devraldığı kuralları sorgulamalılar. (…) Sanatın kurallarını gözden geçirmeyi reddedenler, yerleşik hastalıklı gerçeklik arzusunu, kendisini tatmin edebilecek durum ve nesnelerle uygun kurallar aracılığıyla ilişkilendirip kendilerine kitle konformizminde yer edinirler.(…) Plastik ve anlatısal sanatların kurallarını sorgulamayı kabul eden ve yeri geldiğinde yapıtlarını yaymak yoluyla kuşkuları paylaşmaya çalışan sanatçı ve yazarlar ise, gerçeklik ve kimlik kaygısındaki amatörlerce güvenilir bulunmamaya mahkum olmuş, izlenilme garantisini kaybetmiş durumdadırlar."[287]

Gerçeklik fantezisini güçlü ve etkili bir şekilde yaratan sinema ve fotoğrafın yaptığı, gerçeği taklit etmek değil simule etmek yani gerçeği aşarak bir simulasyona, hipergerçeğe dönüşmektir. Gerçek Baudrillard'a göre yıkılmış, yok olmuş, geri gelmeyecek şekilde kaybolmuştur. "Paradoksal bir şekilde gerçek bizim için hakiki bir ütopyaya dönüşmüştür oysa bu ütopyanın gerçekleşme olasılığı sıfırdır çünkü bu ütopya yitirdiğimiz gerçeği bir daha ancak rüyamızda görebileceğimizi söyleyen

---

[286]**A. e.** s. 77
[287]Zeka, **Postmodernizm**, s. 48-49

türden bir şeydir."[288] Düşselin ve gerçeğin birbirine karışıp yok olduğu bir dünyada, gerçeği taklit etme, gerçekliği temsil etme anlamında sanatsal illüzyon mümkün değildir çünkü temsil ve taklit edilecek olan şey yokluktur. Son kertede "Sanat, yanılsama üzerine kurulu bir veri olarak kendisinin illüzyon üzerine kurulu düzenini yitirmiştir."[289]

Sanatta Temsil Krizi

Gelinen noktada sanatsal illüzyonun temeli olan gerçekliğin bütün bu düşünceler ışığında açıkça yıkıldığı, parçalandığı görülmektedir. Dolayısıyla artık "fiziksel dünyanın gerçeksizliği tartışma götürmez bir biçimde bütün düşünürlerce kabul edilmiştir.(…) fiziksel olguların hem kendi iç mantıkları nedeniyle hem de herkesin ortak oluru sonucu bir gerçeklik olmadığı, bilim amaçlarıyla anlığımızın kurgusu olduğu ortaya çıkar."[290] Bu doğrultuda klasik dramın kurucu ilkesi olan mimesis, temsil edilmeyi bekleyen bir dış gerçekliğin varlığına bağımlı olduğundan bu dış gerçeklik ortadan kaybolduğunda sanatta gerçeğin temsili sorunlu hale gelir. Bu sorun kaçınılmaz şekilde klasik dramın yapısında köklü değişime yol açacaktır.

> Buradaki problem, temsil sıkıntısıdır, temsilin referans aldığı dış gerçeklik anlayışıdır. Bu anlayışı çözündürme yolundaki düşünceler Platon ve Aristoteles'in izlerini taşıyan edebi ve geleneksel temsil estetiğinin taşıyıcısı olan drama karşıdır, ifadeye öncel bir gerçeklik kurgusunu barındıran, şeylerin tanımı ve yansıması bağlamında ölçütü yadsır. Bir şeyin aslının temsilinden söz edilemez; çünkü "kendinde şey" diye bir şey yoktur.[291]

Temsil edici bir sanattan temsil edeceği dış gerçekliğin çekilip alınması bir kriz olarak nitelendirilir. Öyle ki Peter Szondi Modern Dram Teorisi'ni ortaya koyduğu kitabının ikinci bölümüne temsil krizi başlığını vermiştir; klasik dramın olguları ve 19. yy. sonlarındaki çalışmalarla bu olgularla yüzleşmeye başlayan modern oyunların ilk durumlarını araştırmak için, bu başlıktaki ilk beş makale Ibsen,

---

[288]Baudrillard, **Simulakrlar ve Simulasyon,** s. 170
[289]Akay, **Postmodernizmin ABC'si,** s. 119
[290]Benedetto Croce, "Sanat Nedir?", Çev. Bedrettin Cömert, **Türk Dili Dergisi**, Eleştiri Özel Sayısı 2, 234. Sayı, 1971, s. 479
[291] Canan Yarar, "Klasik Dramatik Yapıdaki Temsil Problemi: A. Artaud'yu Derrida Üzerinden Okumak", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** 35. Sayı, 2013, s.41

Chekov, Strindberg, Materlinck ve Hauptman üzerinde odaklanır.[292] Böylece Szondi batı tiyatrosunda gerçekçilikten simgeciliğe geçiş evresinde, yüzyıl dönümünde oyun yazan beş isim üzerinden bu krizin izini sürer. Buna göre Ibsen'de dramatik biçimdeki dışsal kusursuzluk içsel krizi ifade eder, Checkov'da tema ile biçim arasında bir uyumsuzluk vardır, Strindberg ve Materlinck gelenekle çatışırken Hauptmann dramda sosyal temayla problemler yaratır. [293] Son kertede klasik dramla yüzleşmenin getirdiği yarılma yüzyıl boyunca daha da derinleşecektir. Ancak buradaki kriz teşhisi önceki biçimden köklü bir kopuşu öngörmez oyunun yapısındaki değişimleri haber verir.[294] Hangi yönden bakılırsa bakılsın sözü edilen temsil krizi, yukarıda anlatılan düşüncelerin sonucunda gerçeklik kavramında yaşanan değişimden kaynaklanır. Yalnız tiyatro alanında değil öteki sanatlarda da yaşanan temsil krizi, gerçekliğin algılanmasında ve ifade edilmesinde yaşanan değişimin sonucudur. Dış gerçeklik çözülmeye uğradığında temsile de kuşkuyla yaklaşılır, bu çözülme tüm sanatları etki altına alsa da tiyatroda durum biraz daha farklıdır. "Yaşanan gerçekliğin algılanması ve ifade edilmesine yönelik bu değişimin sonucunda açığa çıkan temsil krizi, tanım ölçütü temsile dayandığından, özellikle sahne sanatı olarak tiyatro alanında, diğer sanatlara nazaran daha ağır ve zorlu bir süreç olmuştur."[295] Tiyatroda bu kriz sürecini zorlu kılan başka özellikler de vardır.

> "Gerçekliği temsil ederken tiyatro dış dünyayla aynı materyalleri kullanmaktadır. Bir nesne sahnede hem gerçek kullanım işleviyle hem de göstergesel kullanım işleviyle yer alır. (…) Temsil krizi dramatik metinler için edebi metinlerle karşılaştırıldığında daha sorun yaratıcı sonuçlara yol açmaktadır. (…) Dramatik metinde oluşturulan dil kendi başına var olamaz, sadece okunmak için değildir; sahnenin dolaylı iletişim sisteminde dil, oyuncuya bağlıdır. Metinde tasarlanmış figürler ve bu figürlerin konuşmaları fiziksel oyuncuya bağlanarak bir iletişim aracı olarak kurulur. Metindeki roller nasıl yazılırsa yazılsın oyuncunun bu rolleri okumasının geleneksel kalıplar dışında bir yolu yoktur. (…) göstergenin somutluğuna yapılan vurgu onu bir şeyleri işaret etmekten alıkoyamaz."[296]

---

[292] Peter Szondi, **Theory of The Modern Drama,** ed. and trans. Michael Hays, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, s. 11
[293] **A. e.** s. 12
[294] Süreyya Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller,** Ankara, De-Ki Yayınları, 2007, s. 16
[295] Yarar, **a. g. e.** s. 42
[296] Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller,** s. 123-124

Son kertede zorlu da olsa tiyatro sanatı, gerçekliğin çözülmesiyle birlikte bir temsil krizi yaşamakta, bu da klasik dramın kurallarını aşındırmaktadır. Burada ufak bir parantez açmak ve tiyatronun temsil krizi karşısında önemli bir savunma mekanizmasına değinmek gerekir. Yapıbozumla birlikte gösteren kurmacadan, gösterilen gerçeklik alınınca, gösteren gösterilenden bağımsızlaşmış, kurmaca gerçekliğe dönüşmüş ve hipergerçek halini almıştır. Her ne kadar bu kurmaca-gerçek ayrımının bulanıklaşması, televizyon, sinema gibi teknolojik ürünlerde daha belirgin olsa da, tiyatro da buna koşut bir özellikle kendini donatmıştır: teatrallik. Teatrallik tiyatronun kendine özgü araçlarını işaret etmek üzere kullanılmıştır.[297] Yani klasik dramın temsil estetiğinde, kurmaca niteliğini gizlemek ve gerçeklik algısı yaratmak için, ışık, renk, dil, biçim gibi kendine özgü araçlarına vurgu yapmaktan kaçınan, kapalı bir sistem kuran tiyatro, artık bu özelliğinden vazgeçmekte, bu yolla yaşam gerçeğine gönderme yapan bir kurmaca olmaktan çıkıp bizzat gerçekliğin kendisine dönüşmektedir. "Bu bağlamda teatral sanat temsilin yıkımının ayrıcalıklı alanı"[298]dır. Temsiliyeti yıkan teatrallik, tiyatroyu bir nevi simulasyona dönüştüren, kurmacanın gerçek olduğu hipergerçek evrene çeken bir anlayıştır. "Kurmaca ile gerçeklik arasındaki ayrımın silinmeye başladığı bir noktada sanatın kurmaca niteliği de karşı kurmacaya dönüşecektir. Dramatik metinler de kurmaca dünyalarını gerçekliğin bir biçimi olarak ele almaya başlayacaklardır."[299] Gerçekliğin çözülmesiyle dramda yaşanan bu süreç şu sözlerle özetlenebilir: "Klasik temsil estetiğinin gerçeklikle kurmaca arasında keskin bir ayrım yapılabildiği bir dünya algısına temellendiği, bu ayrım bulanıklaştıkça temsil krizinin ortaya çıktığı ve temsil krizinin teatrallik anlayışıyla birlikte dramatik metinleri yapıbozumuna uğrattığı söylenebilir."[300]

Sonuç olarak referans alınan bir dış gerçeklik söz konusu olduğunda, tiyatronun anlatım dili, sahne olanakları, gerçekçilik kavramının anlamı, sınırlayıcı yanları, tiyatronun öykünme ve temsil ilkelerinin gerçekliği dönüştürme eğilimi bir dizi paradoksu beraberinde getirmektedir. Yaşanan gelişmelerle birlikte düşünürlerin

---

[297] **A. e.** s. 121
[298] Yarar, **a. g. e.** s. 45
[299] Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller,** s. 125
[300] **A. e.** s. 127

detaylandırdıkları pek çok sav ile, temsil ilkesine dayalı tiyatronun, temsil ettiği gerçekliğin çözülmesi hatta yıkılması ise, gerçekçiliği tümden yok eden, daha derin bir açmaz olarak görünmektedir. Bu durumda bütün bu açmazlara rağmen klasik gerçekçi dramatik yapının varlığını sürdürmesi, psikolojik gerçekçi oyunculuk sisteminin geçerliliğini koruması mümkün olamaz. Bu yüzden 20. yüzyılda genelde batı sanatının, özelde klasik dram anlayışının büyük bir kriz içine düştüğü ve geri dönülmez bir kırılma yaşadığı görülecektir. Bu nedenle bir sonraki bölümde, burada sözü edilen açmazlar doğrultusunda, klasik dramatik yapıda gerçekçiliğin kırılma biçimlerine genel hatlarıyla bakılacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM
TİYATRODA KLASİK GERÇEKÇİ DRAM ANLAYIŞININ SONU

1. Modern Tiyatroda Klasik Dramatik Yapının Kırılma Biçimleri

1. 1. Tarihsel Avangartlar: Yeni Bir Gerçeklik Arayışı

20. yüzyıldan günümüze, yüzyılı aşkın sürelik batı dramının tarihi, bir önceki bölümde ifade edilen açmazların saptanması, çözülmeye çalışılması dolayısıyla gerçekliğin ve gerçekçiliğin yıkılışının ve buna bağlı olarak klasik dramatik yapının çözülüşünün tarihidir. Bu süreçte batı dramı yüzlerce yıl neredeyse sorgulamadan benimsediği klasik gerçekçi dramatik yapının sorunsallığıyla, gecikmeli olarak da olsa yüzleşecek ve yavaş yavaş ondan vazgeçecektir. Bu süreci adım adım genel hatlarıyla izlemek adına, çalışmanın bu bölümünde, belli dönüm noktalarında dramda yaşanan dönüşüm ve yıkımlar incelenecektir.

Klasik dram anlayışının çözülüşü, gerçekliğin ve gerçekçiliğin çözülüşüne koşut ilerler; dramın referans aldığı gerçekliğin anlamına yönelik ilk sorgulama ve arayışlar, klasik çağın peşi sıra gelen ve onun değerlerine karşı çıkışla karakterize edilen modern çağda ortaya çıkar. Modern çağda klasik gerçekçi dram yapısının sonunu başlatan ilk duraksa avangart tiyatrodur. Bu nedenle klasik dram yapısının çözülüşünün adım adım izleneceği bu bölümün bu ilk başlığında, modern çağın avangart akımlarındaki klasik gerçekçiliğin çözülme biçimleri masaya yatırılacaktır. Bu amaçla önce tarihsel avangartları hazırlayan süreçten kısaca söz etmek gerekir.

Bir önceki başlıkta, gerçekliğin dram sanatında temsiline yönelik saptanan birçok açmazın kaynağı, modern çağda ve onun içeriğini oluşturan modern düşüncede yatar. Rönesans'tan başlayıp neredeyse günümüze dek uzanan modern çağda, batı dünyasının temsil ettiği değerler modernite sözcüğüyle tanımlanır, bu

değerlerin tüm dünyaya evrensel değerler olarak dayatılması batı dışı ülkeler için (dolayısıyla ülkemiz için de) modernleşme sürecini zorunlu kılar, modernitenin değerlerinin evrenselliğini sorgulayan modern düşünceye de modernizm denir. [1] Şu halde genelde modern sanat, özelde modern dram modernizmin bir parçasıdır. Bu durumda moderniteyi yaratan koşullar ve evrensel kabul edilen modern değerlerin ne olduğu sorusu akla gelir zira modernizm çerçevesinde modern avangart sanat bu koşulları ve değerleri sorgulamaya alacaktır.

Modern hayatın kaynakları fiziksel bilimlerde gerçekleşen büyük keşifler, sanayileşme, muazzam demografik alt üst oluşlar, farklı toplumları birbirine bağlayan kitle iletişim sistemleri, güçlenen ulus devletler, insanların kitlesel hareketleri ve kapitalist dünya pazarı olarak sıralanabilir.[2] Bu gelişmelerin koşulladığı modern değerler, modern düşüncede çok çeşitli görüşlerle sorgulanır ve bu çeşitli görüşler içinde, klasik dramın dayandığı gerçeklik algısındaki çözülmelere neden olan en önemli sorgulama gerçeklik üzerinedir. Bu çalışmanın sınırları içinde odağa alınan modernizmin gerçeklik ve gerçekçiliğe yönelik sorgulaması, daha çok fizik biliminin etkisiyle evrene ilişkin bilgide gerçekleşen sürekli değişimlerden kaynağını alır. Söz gelimi daha önce hiç parçalanmayan, maddenin en küçük yapı birimi olarak bilinen atom, Niels Bohr'un 1910 yıllarında ortaya koyduğu yeni kuramla parçalanır. Bohr'un yeni atom kuramının zafer kazanmasının bedeli önceden sahip olunan kesinlik ve emniyet duygusunun kaybı olur; atomlar artık sonsuza dek parçalanamayacak birimler değildir.[3] Mutlak sanılan maddenin parçalanabilirliğine mutlak sanılan zamanın görelileşmesi eklendiğinde bilginin güvenilmezliği daha sarsıcı hale gelir. Einstein'in görelilik kuramı doğrultusunda zaman da dahil olmak üzere her şeyin değişken olduğu kabul görür. Buna göre "her gözlemci kendi zaman ölçüsüne sahiptir. Bir yıldızın yüzeyinde duran biri için zamanın akışı, uzaktaki birine göre farklıdır, çünkü yıldızın yüzeyindeki kütle çekimi alanı daha güçlüdür."[4]

---

[1] Fırat Güllü, "Avangart Tiyatronun Sonu", **Mimesis**, 8. Sayı, 2000, s.216
[2] Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, s.28
[3] William R. Everdell, **İlk Modernler**, Çev. Hülya Kocaoluk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 531

Daha açık bir deyişle mutlak zaman diye bir şey yoktur, zaman kavramı kişiye özgüdür, zamanı belirlemek için birçok değişkenin bilinmesine ihtiyaç vardır. Şu halde zamanın bile değişken hale geldiği, her şeyin göreli ve değişebilir olduğu bir evrende, kesinlik diye bir duygu kalmayacağını görmek ve kesin bir gerçeklik fikrine dair sarsılmaz inancın darbe yediğini tahmin etmek zor olmasa gerek.

Örnekler çoğaltılabilir ancak atomun parçalanması ve zamanın göreliliği kesinliğe duyulan güveni sarsan en çarpıcı gelişmeler olarak düşünülmeli, bunlara daha nice yeni bilgiler eklendiği ve her yeni bilginin bir öncekini çürüterek hiçbir şeyden emin olmama dürtüsünü doğurduğu akıldan çıkarılmamalıdır. Bu doğrultuda modernite, merkezi doğa bilim alanında bile bilginin kesinliği fikrini fiilen zayıflatmış, ne kadar köklü olursa olsun her bilimsel ilke değişmeye ya da kenara atılmaya açık hale gelmiştir.[5] Bu durumun ne denli kuşkulu bir bakış açısı ve varoluşsal kaygı uyandıracağı açıktır. Bilgiye ve bilgiyi getiren rasyonel akla güvensizlik, mutlak sanılan madde ve zaman gibi birçok şeyin çözülüşü, akıl ve duyularla kavranan, mutlak sanılan gerçekliğin ve gerçeklik algısının çözülmesini de kaçınılmaz kılmıştır.

Aslında yukarıda işaret edildiği üzere modern çağın Rönesans sonrasında başladığı düşünülürse, gerçekliğin çözülüşünün dram sanatındaki izleri, geriye dönük olarak 18. yüzyıla dek sürülebilir. Bu bağlamda modern çağa denk düşen ve klasik gerçekliği eleştiren ilk anlayış Romantizm olmuştur. Bir önceki bölümde değinildiği üzere, Romantikler klasik gerçekliğe alternatif olarak duyguların gerçekliğini sunmuşlardır. Buna koşut olarak romantiklerin hemen ardından gelen realistler de asıl gerçekliğin duygularda ya da soyut alanlarda değil bizzat dış dünyada olduğu vurgusuyla, dış dünyayı değiştirmeden sahneye taşımanın peşine düşmüşlerdir. Son kertede asıl gerçekliğin ne olup ne olmadığı tartışması modern çağda başlamış, her iki akımda da farklı bir gerçeklik arayışı göze çarpmış ama henüz dış dünyayı temsil

---

[4] Stephen Hawking, **Zamanın Kısa Tarihi**, Çev. Seçkin Say, Murat Uraz, İstanbul, Doğan Kitap, 2005, s. 65

[5] Anthony Giddens, **Modernite ve Bireysel Kimlik**, Çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul, Say Yayınları, 2010, s. 36

etme anlamında gerçekçilik büyük darbe yememiştir. Buna karşın Peter Szondi gerçekçiliğin bizzat gerçekçi oyunların içinde çözülmeye başladığı ve gerçekçilerin kendi eliyle karşı gerçekçiliğe giden yolu açtığını saptayıp buna çeşitli örnekler verir:

> "Ibsen'de şimdi yerine geçmiş baskındır. Geçmişin kendisi ve geçmişteki olaylar konu edilmez, onlar hatırlanır ve hala aktiftir. Böylece kişilerarası, kişinin zihninde oluşanlar tarafından sergilenir. Çehov'da şimdiki aktif yaşam, anılara ve ütopik düşüncelere yol açar. Olaylar tesadüfi oluşur ve diyalog ifadenin kişiler arası biçimidir, monolojik yansıma kabı oluşturur. Strindberg'in çalışmalarında (…) gerçek zaman, mutlak baskı altında pozisyonunu yitirir: geçmiş ve şimdi birbirinin içine akar, dışsal şimdi, hatırlanan geçmişte dışarı çıkma yolunu arar, aksiyon, azalır. (…) Hauptman'ın sosyal dramaturjisi, politik ve ekonomik koşullara bağlı dönemlerde kişilerarası hayatın "özel"liğini tanıtır. Bu koşulların tekdüzeliği şimdinin – aynı zamanda geçmiş ve geleceğin de -- benzersizliğinden kurtulmayı dayatır. Aksiyon insanlığın güçsüz kurban olmaya koşullu olmasına yol açar."[6]

Yüzyıl dönümündeki bu gerçekçi yazarlar, metinlerindeki sözü edilen niteliklerle gerçekçiliğin çözülüşünü hazırlamıştır, yazarların oyunlarında henüz tema ve karakter konumunu korumakla birlikte klasik gerçekçi dramın üç asal niteliği zarar görmüştür. Dramın mutlak özellikleri olan şimdi, kişilerarası ilişki ve olay, bu yazarların eserlerinde göreli hale gelmiştir.[7] Daha açık bir deyişle Ibsen'de geçmişin şimdiye müdahalesi, Çehov'da diyaloğun monologlaşması ve geçmiş ya da gelecek etkisiyle şimdinin bulanıklaşması, olaydan yoksunluk, Strindberg'te de zamanın bulanıklığı ve aksiyonun yokluğu ve Hauptmann'da kişilerin toplumsal kurban oluşuyla klasik gerçekçi dramın mutlak nitelikleri aşındırılmıştır. Gerçekçiliğin bizzat gerçekçi oyun yazarlarınca aşındırılması ironik ve düşündürücüdür. Bu doğrultuda gerçekçiliğin kırılmasının çağın getirdiği bir zorunluluk olduğu düşünülebilir. Ancak bu kırılmaların klasik temsil anlayışını tam anlamıyla yok etmediği, bütünde var olan klasik dram yapısı içinde bazı aşınmalar olarak sonraki radikal değişimlerin yolunu açmakla yetindiği akıldan çıkarılmamalıdır. Klasik dram yapısının tam anlamıyla çözülmesi, gerçeklik anlayışının sorunsallaşarak yeni bir gerçeklik için, gerçekçi olmayan yeni ifade arayışları bulgulama noktasında asıl büyük kırılma, bugün tarihsel avangartlar diye

---

[6] Szondi, **Theory of The Modern Drama**, s. 45
[7] **A. e.** s. 46

adlandırılan akımların temsilcilerince gerçekleştirilmiştir. Avangartlar dramatik yapıtı parçalarken onda kalıcı, geri dönülmez değişimlerin yolunu açmışlardır.

Askeri terminolojiden alınan avangart terimi, biçimde geleneksel olmayan her tür sanat yapıtını tanımlamak, sanatsal deneyimin öncü çizgisini anlatmak için kullanılan bir deyimdir.[8] Askerlikte düşman mahallini keşfetmek ve düşmanı zayıflatmak için önceden gönderilen birliklere, öncü birlik anlamında verilen bu ismin söz konusu sanat için kullanılmasında, terimdeki "öncü" deyiminin büyük payı olsa gerek ve bu durum bu çalışma açısından da dikkate değer. Çünkü bu deyim, geleneksel her şeyin, dolayısıyla yerleşik klasik gerçekçi dramın da karşısında durup yeni bir anlayışın öncüsü olmayı gerektirir ve klasik gerçekçi dramın ne denli yerleşik ve sarsılmaz olduğunu da açığa vurur. Klasik dramın gerçeklik ve gerçekçilik anlayışının yerleşikliği öyle güçlüdür ki, buna karşı çıkışla karakterize edilen söz konusu akımlar ileri düzeyde öncü addedilmiştir. Ancak tarihsel avangartlar hem yeni bir gerçekliğin hem de yeni gerçekliği anlatacak gerçekçi olmayan yeni bir biçimin peşinden koşarak öncü bir kimlikle yerleşik olanı sarsar. Bu bağlamda modernizmin estetik yönünü temsil eden tarihsel avangartlar gerçekçilikten biçimsel bir kopuş gerçekleştirir.[9] Tam da bu yönüyle yukarıda sözü edilen romantizm ve realizmdeki çözülmeleri bir adım öteye taşır. Romantizmde gerçekliğin anlamı sorgulanmış, realizmde klasik gerçekçi dram değişimlere uğramış ancak biçimde temsil ve gerçekçilik ilkesi sürdürülmüştür. Oysa tarihsel avangartlar biçimde gerçekçiliği yıkan ilk harekettir. Bu "akımların ortak yanı doğalcılık ve gerçekçiliğe karşı çıkmalarıdır, orta çağdan bu yana hiç tartışılmadan süre gelen sanatın doğayı ve yaşamı yansıtma görevi ilk kez bu dönemde sorgulanır."[10]

Burada bir parantez açmak ve avangart akımların gerçekliğe yaklaşımını sonraki anlayışlardan ayırmak gerekir. Bu çağda gerçeklik henüz yıkılmamış, tam anlamıyla yok olmamış yalnızca sürekli olarak tanımı değişmiştir. Yukarıda işaret

---

[8] Cristopher Ines**, Avangart Tiyatro,** Çev. Beliz Güçbilmez, Aziz Kahraman, Ankara, Dost Yayınları, 2004, s. 13
[9] Güllü, **a. g. e.** s. 221
[10] Ayşin Candan, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003, s. 61-62

edildiği üzere, bilimsel gelişmeler nedeniyle kesinlik içermeyen, değişken ve yanıltıcı olan dış dünyanın gerçekliğinin dışında, aldatıcı olmayan, daha kesin bir gerçeklik arayışı ve bu gerçekliğe uygun, temsili olmayan sahneleme biçimleri oluşturma kaygısı bu akımları ortak kılar. Böylece avangart hareket eleştirdiği modernleşmeci paradigmanın en önemli ilkesini farkında olmadan devralır, aydınlanmacıların bir düşü olan ilerlemeye dayanır.[11] Daima daha iyi olanı aramak ve daha iyisi için var olanı yıkmak biçimindeki ilerlemeci modernist yaklaşım avangart akımların ortak ilkesinde vücut bulur: "Oluşum için oluş terk edilmelidir."[12] Bu çerçevede her akım kendi önerisini asıl gerçeklik olarak sunarken onu anlatmak için kendine özgü bir yöntem kullanır ve kendi gerçekliğini, yöntemini daha ileri, daha iyi görür; ortaklık bu gerçekliğin dış dünyaya ilişkin bir yaşam gerçeği olmayışı ve benzetmeci, temsili bir gerçekçilikle sahneye taşınmamasıdır.

Bu çalışmanın konusunu dram sanatı oluşturduğundan, bu başlıkta dramatik metin düzleminde karşılığı olan avangart akımlar ele alınacaktır. Söz konusu akımlar sembolizm ve ekspresyonizm olmakla birlikte, sürrealist dram adı altında bir oyun metni olduğundan ve bu akım sonraki dram anlayışı ile sahneleme tekniklerini etkilediğinden sürrealizmden de bir parça söz edilecektir.

Avangart Akımlar

Yüzyıl başında gerçekçilikle neredeyse aynı dönemlerde kendini gösteren sembolist akım, gerçekçiliğin referans aldığı dış gerçekliğin tam karşısında kendini konumlandırırken, asıl gerçekliği insanın iç dünyasında, arketip ve mitlerde ya da bilmediğimiz başka dünyalarda arama eğilimi gösterir. Amaç "Bireyin doğalcı anlatımına karşıt olarak gerçekliğin aldatıcı yüzeysel görünümünü değil, arketip insanın içsel doğasını somut simgelerle cisimleştirerek daha derin bir düzeyini araştırmaktır."[13] Dış dünyanın gerçekliğini reddederek farklı bir gerçeklik arama eğilimi, klasik temsilin dışında farklı bir anlatım aracını koşullar, asıl gerçeği arayıp

[11] Güllü, **a. g. e.** s. 222
[12] Ines**, Avangart Tiyatro,** s. 20
[13] **A. e**. s. 37

bulma ve ifade etmede bu akımın temel anlatım aracı simge ya da semboldür; nitekim akımın adı, bu araca verilen önemin de bir göstergesidir.

Simge ya da sembol, kendinden başka bir anlama işaret eden bir olgu olmasıyla, kendi dışında başka bir gerçekliğe gönderme yapan bir araç olarak okunabilir. Bu bağlamda simge, gerçeklikle dolaylı bir ilişki kurması ve kendi ötesinde bir gerçeği koşullamasıyla gerçekliği büyük ölçüde kırmaktadır. Öyle ki "Simgeciler gerçeği kavramayı reddetmekle ve simgenin, yaşamın özünü anlatmanın tek yolu olduğunu söylemekle gerçekçilik ile edebiyat arasına aşılmaz bir barikat koymuşlardır."[14] Bu doğrultuda simgeci oyunlarda oyun kişileri genellikle özne kimliğini kaybedip birer simgeye dönüşmüş olarak karşımıza çıkar.

Söz gelimi Strindberg'in Hayaletler Sonatı oyununda oyun kişileri Yaşlı Adam, Kız, Öğrenci, Siyahlı Kadın gibi isimlerle adlandırılarak[15] bu niteliklere sahip herhangi birine işaret eden birer simge olarak kurgulanmışlardır. Öte yandan aynı kişilerin gerçek kişiler olup olamayacağı da kuşkuludur. Materinck'in Phelleas ile Melisande oyununda, nehirde yüzüğünü kaybeden, Rapunzelvari uzun saçlarını sevdiğine balkondan sarkıtan, sonunda ölüp ölmediği belirsiz bir şekilde yok olan Melisande,[16] adeta masallardan gelip bu oyuna konuk olmuştur ve bu dünyada tutunamayan temiz ve saf insanı simgeleyen bir simge gibi görünür. Alfred Jarry'nin Kral Übü'sü ise doğrudan bir kukla olarak tasarlanmasıyla[17] gerçekliği ve gerçekçiliği alaşağı eder. Çünkü kuklanın doğal olarak simgeci bir yanı vardır, insanı soyutlayarak duyguları genel düzeyde temsil eder, eylemi temeline indirgeyerek yalınlaştırır, oyuncunun kişiliği işin içine girmediği gibi bireysel yaşantı da yoktur.[18] Oyunda gerçekten de bir kukla olarak Übü, burjuva sınıfının, açgözlü doymak bilmezliğin, her şeyin değerinin maddiyat olduğu kapitalist bir dünyada insan ilişkileri ve yönetim anlayışının çivisinin çıkmışlığının simgesi gibidir.

---

[14] Suçkov, **Gerçekçiliğin Tarihi**, s. 45
[15] August Strindberg, **Hayaletler Sonatı,** Çev. Aziz Çalışlar, İstanbul, Adam Yayınları, 1982
[16] Maurice Materlinck, **Phelleas ile Melisande,** Çev. Turgut Erem, Ankara, Maarif Vekaleti, 1944
[17] Alfred Jarry, **Kral Übü**, Çev. Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2004
[18] Ines, **Avangart Tiyatro**, s. 39

Bu üç oyun ekseninde sembolist akım, yalnızca kişileri sembol düzeyinde kullanmak bağlamında gerçekçiliği kırmakla kalmaz, tematik anlamda da gerçekliği sorun olarak sunar. Strindberg'in Hayaletler Sonatı oyununda, daha oyunun adında, kişilerin hayalet, tüm bunların da hayal olabileceği söylenir gibidir. Oyunun içeriğine bakıldığında tüm oyun kişilerinin birbirinden bir şeyler sakladığı, günahkar olduğu, aslında hiç de göründüğü gibi olmadıkları gösterilerek, maskeler bir bir düşürülür.[19] Metinde sanki gerçek sandığımız her şeyin bir yanılgı olduğu, gerçeğin her an ayağımızın altından kaymakta olduğu söylenmekte olup bu da sembolist yaklaşımın gerçeklik sorgusuna uyumludur. Materlinck sonsuz ve görünmez olan gizemli bir gerçeklik teorisine inanırken, alegorik karakterleri sembolik bir manzara içinde arayış halinde gösterir.[20] Bu doğrultuda Phellas ile Melisande, beyhude bir mutluluk ve gerçek sevgi arayışını, saf ve temiz bir var oluşun bu dünyadaki imkansızlığını ve başka dünyalara ertelenmek zorunda olduğunu anlatır. Jarry'nin Übü'sü de değer atfedilen her şeyin içini boşaltırken burjuva kapitalist bir dünyanın gerçek dışılığını sunar. Oyunda "gerçekliğe ilişkin alışılmış varsayımlar ve toplumsal olarak öğrenilmiş tepkiler mantıksal ayaklarımızı yerden keserek soruya dönüşmektedir."[21]

Son kertede zaman ve mekanın belirsiz olduğu, eylem ve dış aksiyonun asgari düzeye indirgendiği bu simgeci oyunlar, kişilerin birer sembol olarak kurgulanmasıyla biçimde gerçekçiliği yıkarlar. Ayrıca hiçbir şeyin aslında gerçek olmadığını, gerçeği bulup bulup yitirdiğimizi, sürekli değişen bir şeyin gerçek olamayacağını simgelerle anlatırken asıl gerçekliği başka dünyalara erteleyerek gerçeği sorunsallaştırıp biçimdeki karşı gerçekçi tutumu içerikle bütünlerler.

Dış dünyanın gerçekliğini sorunsallaştırma noktasında uzlaşan avangart akımlar, kendi gerçeklik anlayışlarını ideal olarak sunma noktasında ayrışırlar. Bu çerçevede sembolizmin açtığı sorguyu ekspresyonistler devralır ancak sundukları gerçeklik alternatifi farklıdır. Ekspresyonistlerin tutumu yaşadıkları dünyanın

---

[19] Strindberg, **Hayaletler Sonatı**
[20] Yasemin Sevim, "Modern ve Modern Sonrası Tiyatroda Karakterin Evrimi", **Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü,** Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2010, s. 63
[21] Ines, **Avangart Tiyatro**, s. 39

yadsınması olup, kaçış hayallerde ve soyut ülkelerdedir, usa aykırı ve gizemli bir yaklaşımla gerçeklerden kaçıp soyutlamaya sığınırlar.[22] Ekspresyonistlerin sığındığı soyut ülke, sembolistlerin öte dünyası olmaktan çok duyguların dünyasıdır, aklın, mantığın, dış gerçekliğin, dünyevi değerlerin bulaşmadığı, temiz kalan tek yer olarak içsel benlik, kişiye asıl gerçekliği sunacaktır. Bu nedenle dışavurumculuk olarak dilimize çevrilen akımda amaç, modern dünyanın baskıladığı duyguları, iç dünyada yeniden bulup dışa vurmaktır.

Duyguların açığa çıktığı rüya ve hayaller de bu akım için önemlidir. Bu nedenle oyun metinlerinin sunduğu evren, dış gerçeğin temsilini değil bir rüya atmosferini içerir yani dış gerçekliğin çok ötesindedir. Oyunlarda tıpkı rüyada olduğu gibi hiçbir şey olmayabilir, her şey mümkün ve muhtemeldir, zaman ve mekan yoktur, arka plandaki gerçek önemsizdir, parçaları hayal gücü bir araya getirir; karakterler çözünmüş, çarpıtılmış, değişken, bulanık ya da açıktır ama burada bilinç rüya görenin bilincidir ve orada yalan, sır ya da uyum yoktur.[23] Metinlerin sunduğu rüya benzeri evren, klasik dramda sembolistlerin meydana getirdiği yarığı iyice derinleştirir. Sembolistlerce sorunsallaştırılan klasik dramın asal öğelerinden karakter ve aksiyona, ekspresyonistler çatışma ve diyalogdaki kırılmayı ekler.

> Sahneler tekil imgeler montajıyla birbirine bağlıdır. Karakterler duygu yüklü çağrışımsal sözlere, konuşma telgraf diline indirgenmiştir. Sözler karakterin kişiliğini ve yönelişini ifade etmez, aksiyon ve diyalog seyircinin bilinçaltına seslenir ve nesnel bir gerçeklik amacı güdülmez. Karşıtlıklar olsa da gerçek çatışma yoktur, yazınsal olarak monologlarla oynanır.[24]

Ekspresyonist oyunlar klasik dramın yaslandığı dışsal gerçeğin ifade araçlarını çözündürürken, sembolistlerin simgeleri araç olarak kullanmasıyla benzer şekilde, anlatım aracı olarak soyutlama ve rüya tekniğini seçmişlerdir. Bu nedenle oyun metinleri klasik temsilin ötesinde bir sahnelemeyi kaçınılmaz kılar. Kişinin gördüğü rüya benzeri metinler, düşsel, kişinin kendi gözüyle gördüğü, öznel evreni

---

[22] Lionel Richard, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Beral Madra, İlham Usmanbaş, Sinem Gürsoy, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2005, s. 160
[23] John Gassner, "Forms of Modern Drama", **Comperative Literature**, Vol. 7, 1955, s. 138
[24] Ines, **Avangart Tiyatro**, s. 64-65

yansıtan bir sahneyi talep eder. Bu nedenle gerçekçi dekor, ışık, kostüme bu sahnede yer yoktur. Sahne eseri hiçbir şekilde gerçekleri tam olarak aktarmaya kalkışmayacak, soyutlamayla ifadeye çalışacaktır; oyunun özünü, oyuncunun anti-natüralist oyunu, renklerin, ışıkların, nesnelerin, çizgilerin simgeselliğiyle ifade edebilmek için sahneyi tüm betimleyici özelliklerinden arındırmak gerekir.[25] Dolayısıyla ışık, renk, dekor ve hatta oyunculuk da ekspresyonizmde simgesel olarak düşünülür ancak bu yolla aldatıcı dış gerçekten kurtulup mutlak hakikate ulaşılabilir.

Ekspresyonistler metin ve sahneyi klasik gerçekçi eğilimin her izinden temizlemeye çalışırlarken oyunculukta da kendi dönemleri için çok radikal bir yaklaşımı savunurlar, buna göre oyuncu oyun oynadığını gizlemeden oynamalıdır. Klasik gerçekçi dramın yanılsamacı oyunculuğunun tam karşısına yerleşen bu yaklaşım teatralliktir. Bu çerçevede ekspresyonist hareket, dünyanın düzensiz resmi, ilkel uyumsuzluk, tehdit edici, güncel, toplumsal yaraları ifade etmek için teatralliğe geri döner.[26] Tiyatronun kendi gerçeğine vurgu yapan bu teknikle, oyuncu benzetmeci yaklaşıma ters şekilde abartılı, yapay, söylemsel oynar; gündelik dışı sesler, aşırı jest ve mimiklerle kendinden geçer. Çağdaş değerlerin, modern dünyanın bulaşmadığı ilkel duygular ancak bu şekilde ifade edilebilir. Burada sahne gerçeği için yaşam gerçeğinden vazgeçilmez, sahne gerçeği yaşam gerçeğine eşitlenerek bir başka mutlak gerçekliğin arandığı geçici bir alana dönüşür çünkü yaşam gerçeği en az sahne gerçeği kadar sahte ve aldatıcıdır.

Bütün bunlar bir araya geldiğinde ekspresyonizmin metin, sahne ve oyunculuk bağlamında klasik benzetmeci gerçekçi yaklaşımın çok uzağında durup onu önemli ölçüde aşındırdığı görülür. Sonuç olarak ekspresyonistler monoloğa başlamış ve tiyatroda düzyazıdan, tirattan, natüralist ve realistlerin kullandığı tekniklerden, doğallıktan, sahne illüzyonu yaratmaktan, dördüncü duvardan uzak

[25] Richard, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, s. 192-193
[26] John Gassner, **a. g. e.** s. 138

durmuştur; gerçeği sunmayıp onu ifade etmişlerdir.[27] İfade ettikleri gerçekse mutlak gerçek olarak gördükleri duyguların gerçeğidir.

Ekspresyonizm ve sembolizmin ardından sürrealizmin dış gerçekliği yadsırken sunduğu alternatif ya da dış gerçeği yadsımak adına onunla eşitlediği gerçeklik, bilinçaltının gerçekliğidir. Dış gerçekliği bilinçle özdeşleştirirken karşısına çıkardıkları bilinçaltına öncelik tanır ve onun gerçekliğini ideal görürler. Bu doğrultuda dış gerçekliğin karşısına düşü çıkarırken, belki de düş sandığımız şey gerçekten daha gerçektir der gibidirler. Düşle gerçeği birbirinden ayıramayan akıl hastasının gördüğü halüsinasyonların gücünü kullanarak gerçekle oyun oynamak isterler.[28] Düş ya da halüsinasyon gerçekle aynı düzleme getirilerek gerçeğin gerçeklik niteliği sorgulamaya alınır. Gerçeklik öylesine gerçeklikten uzaktır ki gerçeküstü onlara göre çok daha gerçektir. Nitekim sürrealistler, öncelikle ve her zaman birer realisttir, isimlerinden anlaşıldığı gibi realistlerin kendilerine en çok güven duyanlarıdır, geleneksel realistlerin maskelerini düşürüp görünümlerini darmadağın ederler.[29] Bu çalışma açısından sürrealizmin önemli yanı, bu tür bir realizm eleştirisi üzerine temellenmiş olmasıdır.

Sürrealist düşüncenin tiyatroya daha sonraki yıllarda sahneleme bağlamında önemli katkısı olmuştur ancak metin düzeyinde, Appolinaire'nin sürrealist dram olma iddiasıyla yazdığı Teresias'ın Memeleri adlı oyunu dışında bir örneğe rastlanmaz. Bu oyunun önemli yanı, Appolinaire'in sürrealist deyimini tiyatroda realizm akımına karşıtlık olarak düşünmüş[30] olmasıdır. Appolinaire, bir gerçekliğe işaret etmek için ille de gerçekçi bir yöntem benimsemek zorunda olmadığımızı, gerçek dışı bir yöntemle de bunu çok daha etkili bir şekilde yapabileceğimizi ispat etmek ister gibidir. Oyunda saçma sapan nedenlerle savaşan iki topluluk üzerinden savaşın anlamsızlığı; seyirciye fırlatılan ve meme yerine kullanılan lastik toplar üzerinden savaş sonrası doğumun artması gerektiği; kadınların cinsiyet değiştirip

---

[27] **A. e.** s. 138
[28] Rene Passeron, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Sezer Tansuğ, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996, s. 56
[29] **A. e.** s. 36
[30] Candan, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, s. 79

savaşa gitmesi, doğum yapmak istememesi üzerinden cinsel ayrımcılık[31] görünür kılınarak eleştirilir. Bir başka deyişle yazar, gerçeküstü imgelerle önemli gerçekliklere gönderme yaparak sürrealizmin, realizmden daha gerçekçi olma iddiasını destekler.

Sembolizmden sürrealizme uzanan avangart çizgide, klasik dram yapısı, arkasını yasladığı gerçeklik nosyonundan ayrılıp yeni gerçeklikler aramaya başlayınca, tüm gerçekçi anlatım tekniklerinden bir bir sıyrılmış ve önemli ölçüde çözünmüştür. Bu noktada dram sanatı asıl gerçekliğe şüphe ile yaklaşırken gerçekçiliği de ciddi şekilde sorgulamıştır. Bu çalışmanın odağında yer alan gerçeklik ve gerçekçilik sorunuyla hesaplaşan ve çok yönlü anlayışlar sunan avangart akımlar, taşıdıkları yeni gerçeklik fikirleri, anlatım araçlarındaki farklılıklar ve dramda öngördükleri radikal değişimle, gerçekçiliğin kırılması bağlamında bu çalışma açısından önemli bir aşamadadır. Zira sözü edilen her avangart akım, sunduğu farklı gerçeklik önerileri ve gerçekçilik karşıtı ifade biçimiyle kendi içinde tutarlı ve klasik dramın gerçekçi yapısına ilişkin eleştirilerinde haklıdır. Batı tarzı klasik dramın gerçekliğe tek yönlü bakışı ve tek tipleşmiş gerçekçi biçimi, avangart yenilik ve çeşitlilikle alt üst edilmiştir. Dram sanatındaki avangart dönüşüm sahneyi de dönüştürmüş, benzetmeci gerçekçi sahneleme ve yanılsamacı oyunculuk anlayışı da gerçekçiliğin sorgulanmasına koşut olarak kırılmıştır. Bu kırılmaların odağında, sahne olanaklarının gerçekçi bir sahneleme açısından içerdiği açmazlar önemli rol oynar. Bu bağlamda söz konusu kırılmada etkin olan birkaç öncü yönetmenin yaklaşımından söz etmek, çalışmanın ilerleyeceği yolu aydınlatmak için faydalı olur.

Birkaç Avangart Yönetmen

Stanislavski'nin ardından tiyatroda yönetmen kavramının gündeme gelmiş olmasıyla, onun yöntemini eleştiren ve sahnelemede farklılıklar getiren birçok öncü yönetmen ortaya çıkmıştır. Adolph Appia, Edvard Gordon Crag, Jacque Copeau, Leopold Jessner gibi isimlere, bu bağlamda daha niceleri eklenebilir. Ancak bu yönetmenlerin hepsine değinmek bu çalışmanın sınırlarını aşacağından, burada

[31] Appolinaire, **Teresias'ın Memeleri**

sahneleme anlayışı bağlamındaki avangart dönüşüm, daha sonraki anlayışları büyük ölçüde etkilemiş olmaları bakımından seçilmiş olan üç yönetmen olarak, Meyerhold, Artaud ve Grotowski'nin düşünce ve yöntemleri çerçevesinde ele alınacaktır.

Dramatik yapıdaki natüralizm karşıtı değişim, yeni sahneleme tekniklerini koşullamış, yeni metinleri sahneleyecek yeni anlayışların doğması kaçınılmaz olmuştur. Bu bakımdan öncü yönetmenler genellikle belli avangart akımların metinleri ve düşünsel yönelişleriyle birlikte anılır. Söz gelimi Meyerhold, ihtiyaç duyduğu çıkış noktasını sembolist akımda bulmuş; Moskova Sanat Tiyatrosu'nun çağdaş oyunları sahnelemede yaşadığı güçlüğü bertaraf etmek için, sembolist yazarlara aşinalığıyla tanınan Meyerhold'un yardımına başvurulmuştur.[32] Meyerhold'un sembolist akıma yakınlığının bir benzeri Artaud ile sürrealizm arasındadır. Artaud gerçeküstücülerin önderleri arasında sayılır ve çağdaş tiyatroya katkısının çıkış noktası gerçeküstücülük olarak tanımlanabilir.[33] Ancak Meyerhold simgeci metinler sahnelemişken Artaud'nun yalnız bir sahnelemesi vardır ve o da sürrealist bir metin değildir, dolayısıyla Artaud'nun sürrealizme yakınlığı düşünsel yöndedir. Ancak söz konusu yönetmenlerin avangart akımlarla teması düşünüldüğünde sahneleme biçimlerinin karşı gerçekçi, doğalcı karşıtı olduğu kolayca tahmin edilir. Avangart akımlarda oyun metinlerinin gerçekçiliğin dayanağı olan Aristocu klasik dram yapısının çözülmesi üzerine temellenmesine koşut olarak, avangart sahne de Stanislavski tarzı psikolojik gerçekçi sahnelemenin eleştirisi ve yapıbozumu çerçevesinde örgütlenmiştir.

Gerçekten de avangart yönetmenler, doğalcı sahne ve gerçekçi oyunculuğa yönelik eleştirel tavırlarını, farklı yönlerden, sürekli dile getirirler. Meyerhold tiyatronun yaşamın bir kopyası olmadığı düşüncesiyle doğalcıların ayrıntılı fotoğrafik gerçekliği karşısına teatral anlayışı koyar, tiyatro yaşamın aslına uygun taklidi değil yalnızca bir oyundur, o, oyunculuğu da rolü yaşama olarak görmez.[34]

---

[32] Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, s. 134
[33] Candan, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro,** s. 132
[34] Nazım Uğur Özüaydın, **20. Yüzyılda Estetik Düşünce**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2006, s. 53

Meyerhold'un bu yaklaşımı, dönemi için oldukça radikal, bu çalışma açısından son derece haklı ve önemlidir. Buradaki teatrallik vurgusu tiyatronun tiyatro olduğunu gizlemeye çalışmama yani yanılsama yaratmaya çabalamama anlamına gelir ki zaten bu yanılsama sınırlı sahne olanakları içinde imkansızdır. Bu durumda öncelikle sahne yaşamın kopyası bir fotoğraf gibi kurgulanmayacaktır, bunun için Meyerhold perspektifli resim benzeri sahnelemeyi kırarak, dekorda stilizasyon kavramını getirir. Buna ilişkin verdiği örnek, sahnenin olanakları gereği kusursuz gerçekçiliğin imkansızlığına işaret ederken stilizasyon kavramını son derece somutlaştırır ve çözüm olarak sunar: "Büyük bir sahneyi akla gelebilecek her türlü ayrıntıyla da doldursanız kendinizi gözünüzün önünde bir gemi bulunduğuna inandıramazsınız. Denizde giden bir gemi güvertesini sahnede göstermek oldukça güç bir sorundur. Oysa tüm sahneyi kaplayacak bir yelken bu gemiyi seyircinin düş gücünde oluşturabilir."[35] Onun inandırıcılık çabasının gereksizliğine yönelik bu sözlerine katılmamak oldukça güçtür ve bu doğrultuda natüralizmin sahnedeki eşya kalabalığı koca bir anlamsızlığa dönüşür. Öyleyse dekoru stilize etmek demek, birkaç temel fırça darbesiyle mekanı seyircinin zihninde kurgulamasını sağlamak demektir, gerçeklik soyutlanarak gerçekçi olmayan bir yöntemle, çağrışımla sahneye getirilir. Ancak yalnızca sahnenin stilize kurgulanmasıyla yetinilemez, gerçekçiliği kırmak daha doğru bir deyişle zaten olası olmayan gerçekçiliğe soyunmamak için, oyuncu da gerçekçi oynamamalı, her an tiyatroda olduğunun ve oyun oynadığının bilincinde olarak sahnede bulunmalı yani rolü yaşamaya kalkmamalıdır ki rolü yaşamak zaten pek mümkün değildir. Meyerhold bu düşüncesini de bir benzetmeyle somutlar: Gerçekçi tiyatronun yönetmeni iplerle elinde insana benzer kuklalar tutarken zamanla kukla yerine insanı geçirmiştir, onun anlayışındaki yönetmense kuklaları insana benzetmeye çalışmaktan vazgeçip kuklayı kukla olarak bırakır.[36] Oyuncu tıpkı bu kukla gibi gerçekliğe mesafeli durmalıdır. Meyerhold daha da ileri giderek çok haklı başka sorular sorar: Sahnede yaşamda olduğu gibi görünen birine oyuncu denir mi? Seyirciyi yanıltmak neye yarar? Sahnede kendisi olmak bir sanat mıdır?[37]

---

[35] Vsevolod Meyerhold, **Tiyatro Devrim ve Meyerhold**, Haz. Ali Berktay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000, s. 185-186
[36] **A. e.** s. 258
[37] **A. e.** s. 261

Burada Stanislavski için çok kutsal ve zor olan şeyler, onun öğrencisi ve deyim yerindeyse varisi olan Meyerhold tarafından sanat olarak bile görünmez. Bu oldukça ironik ve düşündürücüdür. Ona göre kendini de seyirciyi de aldatmamak adına tiyatrosallık hiçbir şekilde reddedilmemelidir. Meyerhold'un karşı çıkışları ve saptamaları, bu çalışmada bir önceki bölümde gerçekçilik sorunsalı bağlamında, sahne olanaklarının sınırlılığı üzerinden sunulan görüşlerle aynı doğrultuda olduğu için ayrıca önem taşır.

Artaud ve Grotowski her ne kadar farklı yöneliş ve öneriler getirmişlerse de, doğalcı karşıtı sahneleme tavrında Meyerhold ile uzlaşma içindedir. Artaud'ya göre teatral gerçeklik sıradan gerçeklikten farklıdır, gündelik yaşamı kopya etmeye yönelik girişim sahneyi bozguna uğratır.[38] Sahnenin yaşamdan ayrı bir gerçekliği vardır ama bu gerçeklik, Meyerhold'un kurgusal gerçekliğinden farklı olarak ayinsel bir gerçekliktir. Artaud ile aynı çizgiyi izleyen Grotowski'de, doğalcılık ve Stanislavski yöntemine yönelik eleştirinin derinleştiği gözlemlenir. Grotowski, Stanislavski benzeri bir gerçeklik izlenimine karşı çıkar; ona göre bu, sıradan algılama kalıplarının yinelenmesine yol açar oysa o, oyuncunun imkansız gibi görünen eylemlerde bulunarak mevcut algı kalıplarını sarsmasını ister.[39] Dolayısıyla sahneden beklediği gündelik dışı bir deneyimdir. Onun düşüncelerinde göze çarpan ve altı çizilmesi gereken nokta, sinema ve televizyon ile tiyatroyu gerçekçilik bağlamında karşılaştırmasıdır. Sinema ve televizyon mekanik işlevler açısından üstün olduğu için, tiyatro farkı kapatmaya yönelik hareketlerde bulunur oysa tiyatro ne kadar genişleyip mekanik kaynakları kullanırsa kullansın, teknolojik açıdan sinema ve televizyonun aşağısında kalacaktır.[40] Bu düşünce bu çalışma bağlamında şu şekilde okunabilir: Sinema, televizyon ya da fotoğraf, teknik imkanlar sayesinde zaten kusursuz bir gerçeklik izlenimi yaratabilmektedir, onların yapabildiği şeyi yeniden, onlarla yarışırcasına tiyatronun yapmaya çalışmasına ne gerek vardır? Sahneyi gerçeklik izlenimi yaratmak için müzikten görüntüye, dekordan, kostüme,

---

[38] Ines, **Avangart Tiyatro,** s. 95
[39] Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, s. 89
[40] Jerzy Grotowski, **Yoksul Tiyatroya Doğru**, Çev. Hatice Yetişkin, İstanbul, Tavanarası Yayınları, 2002, s. 20

makyaja, efekte kadar bir yığın tiyatro dışı şeyle doldurmaya neden bu kadar ihtiyaç duyulmaktadır? Grotowski'nin bu karşı çıkışı son derece önemli ve haklıdır. Fotoğrafik gerçekçilik sinemaya bırakılmalı, tiyatro, başka bir gerçekliğin peşinde koşmalıdır. Bu çalışmada gerçekçilik açısından sorun olarak saptanan sahne olanaklarının kısıtlılığı, Grotowski'nin yoksul tiyatro fikriyle, çok zekice bir hamleyle tiyatronun ayrıcalığına dönüştürülür. Grotowski der ki; "Tiyatro nedir? Tiyatroda benzersiz olan taraf nedir? Film ve televizyonun yapamadığı neleri tiyatro yapabilir? Gereksiz olan her şeyi (ışık, müzik, sahne, makyaj…) yavaş yavaş elediğimizde tiyatro yine var olabilir ama dolaysız canlı bir katılıma dayalı oyuncu seyirci ilişkisi olmadan tiyatro var olamaz."[41] Tiyatronun eşsiz, diğer sanatlardan ayırıcı yanı, canlı oyuncu seyirci etkileşimiyse, seyirci yokmuşçasına oynamak, onu görmezden gelerek aldatmak gerçekten de son derece anlamsızdır. Dahası Grotowski, seyircinin var olduğu gerçeğini göz ardı ederek oyuncunun, kendi kendine, orada kimse yok demesini de yalan olarak yorumlar.[42] Stanislavski'nin psikolojik gerçekçi yönteminin ve dördüncü duvar anlayışının tamamen aksi yönündeki bu karşı çıkış son derece tutarlıdır. Meyerhold psikolojik gerçekçi oyunculuğa teatrallikle karşı çıkarken Artaud ve Grotowski trans, esrime, kendinden geçme alternatifi sunar. Stanislavski oyuncusu bir yandan seyircinin bilincinde diğer yandan kontrollü olarak duyguların eşiğindeyken, Artaud ve Grotowski'de oyuncu, seyircinin farkında olsun ya da olmasın, bizzat kendi duygularını, sonuna dek yaşar. Grotowski'ye göre "Oyuncu organizmasını bir ruh hareketini resmetmek için kullanmamalı, bu hareketi organizmasıyla tamama erdirmelidir."[43] Yani bir rolün duygularını yaşar gibi yapmamalı, kendi duygusunu gerçekten yaşamalıdır, bu yaklaşım coşku belleği tekniğine bir eleştiri içerir. Grotowski'ye göre gözlemlenen ama yaşanmayan ruhsal durumlar coşkuların taklidi olup bu bir ikiyüzlülüktür, sonra oyuncu kendi içinde somut bir şey arar, en kolay yakalanan histeriye sarılır, histerik tepkilerin arkasına saklanır.[44] Son kertede seyircinin varlığını hesaba katan, dördüncü duvarı yıkan, sahneyi gerçekçi her izden soyan bu yaklaşım, oyunculukta da rolü

[41] **A. e.** s. 19
[42] **A. e.** s. 196
[43] **A. e.** s. 96
[44] **A. e.** s. 218

yadsıma noktasına gelerek oyuncunun kişi olarak varlığını ve gerçekliğini seyirciyle eşitlemek yoluyla, farklı bir biçimde yine klasik gerçekçiliğin karşısında konumlanmaktadır.

Burada dikkat çeken önemli bir nokta, gerek fikirleri, gerek yöntemleri bazında, bu avangart yönetmenlerin doğu tiyatrosunun farklı kaynaklarından beslenmiş olmalarıdır. Meyerhold Çin, Japon, Hint kültürlerinin üsluplaşmış tiyatrolarını kaynak olarak almış[45], Artaud'nun Uzakdoğu(Bali) tiyatrosuna ilgisi çağdaşlarının birçoğunun dikkatini çekmiş[46], doğudan aldığı yoga teknikleriyle Hint kathakali ve Japon geleneksel oyunculuk örnekleri de Grotowski'nin yararlandığı kaynaklar arasında sayılmıştır.[47] Psikolojik gerçekçi sahnelemenin batı tiyatrosunun odağında yer aldığı bir devrede, yeni bir gerçeklik ve karşı gerçekçi bir yöntem arayışıyla yüzünü farklı toplumların tiyatrolarına dönen bu yönetmenlerin doğu tiyatrosuna eğilimi, ancak aradıkları değişimi orada bulmuş olmalarıyla açıklanabilir. Çünkü doğu tiyatrosunda başından beri gerçeklik yanılsaması yaratma amacı yoktur.

> "Doğulu performer/ oyuncu-dansçı-şarkıcı, (Batılı oyuncunun) tersine, ister şarkı söylesin, ister dans etsin ya da konuşsun başka biriymiş gibi davranarak izleyiciye kendini onun gibi göstererek değil kendisi yani performer olarak eylemlerini gerçekleştirir. (…) Performer terimini kullanıyorsak bunun nedeni bir rolün öykünmeci temsiline karşı olarak oyuncunun tamamlanmış eylemini vurgulamaktır. Performer izleyici önünde öncelikle fiziksel ve ruhsal olarak var olan kişidir." [48]

Batı tiyatrosunda gerçekçilik karşıtı bir arayışla doğuya yönelişin olduğu bir devrede, doğu tiyatrosunun, modernleşme süreci içinde, batıdan öykünmeci gerçekçi oyunculuğu öğrenmeye çalışıyor olması oldukça ironik ve düşündürücü olup, çalışmanın üçüncü bölümünde bu husus tartışmaya açılacaktır. Ancak yukarıdaki alıntıda, performer sözcüğündeki vurgudan anlaşıldığı kadarıyla, doğu tiyatrosunda oyuncu, dansçı ya da şarkıcı arasında bir ayrım olmayıp, oyuncunun aynı zamanda bir tür beden ve ses ustası olması gerektiği yani fiziksel çalışmaya önem vermesi

---

[45] Candan, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, s. 42
[46] Ines, **Avangart Tiyatro,** s. 130
[47] Candan, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, s. 158
[48] Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Çev. Şehsuvar Aktaş, Ankara, Dost Yayınları, 2000, s. 80

gerektiği sonucu çıkmaktadır. Doğu tiyatrosunun bu yönü de öncü yönetmenlerin oyunculuk anlayışlarını oldukça etkilemiştir. Bu nedenle avangart yönetmenlerin oyunculuk tekniklerinde fiziksel çalışmanın önceliği dikkat çeker. Meyerhold oyuncunun biyolojik yapısını bir makine gibi örgütlemesi anlamına gelen biyomekanik oyunculukta, pandomim, dans, akrobasi gibi çalışmalara ve bedensel koordinasyona büyük önem verir. "Oyuncu oyundaki her duygu, durum ve aşamaya denk gelen ritmik karşılığı bulmalıdır."[49] Zira belli hareketler belli tekrarlarla refleksif olarak belli duyguları uyandırır. "Yani oyuncu tüm hareketlerinin ardında zihni ve bedeniyle var olduğunda, en küçük gerilimde bütün beden çalıştırıldığında oyuncuya gereken duygular kendiliğinden oluşacaktır ama bunlar artık kişiliğe değil role aittir."[50] Çünkü Meyerhold asla Stanislavski tarzı bir duygu oyunculuğu arzulamaz, oyuncu bir duyguyu hissetse bile onu teatralleştirmeli, kendine değil role ait kılmalı, oynadığını bir an bile unutmamalıdır.

Farklı hedeflere yönelik olsa da Artaud ve Grotowski'de de fiziksel oyunculuğun öncelikli olduğu, hareket temelli bir anlayışta duyguların kolayca açığa çıktığına yönelik inancın var olduğu gözlemlenir. Artaud natüralist tiyatronun metin, dolayısıyla da söz merkezli oluşuna saldırır: Nasıl olur da Batı tiyatrosunda sözün dışında kalan yani tiyatroya ait olan her şey art düzlemde bırakılır? Sözlü ya da yazılı şey sahneye değil kitaba aittir.[51] Artaud sözlerinde son derece haklı görünmektedir. Bu karşı çıkış, vahşet tiyatrosunda sözel değil bedensel anlatımı yeğ tutmayı getirecektir. Bedenin sunduğu anlatım olanakları söze oranla çok daha geniştir. Artaud temel maddesi sözcükler değil göstergeler olan yeni bir fiziksel dilde, oyuncuların canlı hiyeroglifleri andırması gerektiği[52] düşüncesindedir. Dolayısıyla burada ister istemez sembolik, jestüel ve natüralizm karşıtı bir oyunculukla, buna ilişkin bir yöntem gerekecektir. Artaud'nun oyunculuk tekniğiyle ilgili görüşleri sistematize olmayıp dağınıktır, zaten görüşlerini çok fazla uygulama olanağı bulamamıştır. Buna karşın fiziksel çalışmayı ön plana aldığı, nefes teknikleriyle

---

[49] Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, s. 169
[50] **A. e.** s. 171
[51] Antonin Artaud, **Tiyatro ve İkizi**, Çev. Bahadır Gülmez, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 34
[52] **A. e.** s. 48

yapılacak bir oyunculuk çalışması önerisinden anlaşılır. Ona göre her duyguya denk düşen bir soluk vardır ve soluk sorunu birincil önemdedir.[53] Ayrıca bedende uyarılacak noktalar doğru saptandığında ister istemez duygu doğacaktır.[54] Grotowski'nin yaklaşımı da Artaud ile paraleldir. Oyuncunun gizli ve gerçek duygularını yakalayıp yeniden yaşaması için bedensel çalışmaya öncelik tanınır. Negatif yol anlamına gelen yöntemle, oyuncunun gereken ruh durumuna ulaşması için bedenin direnç mekanizmalarını yıkmak, onu engelleyen her şeyi ortadan kaldırmak amaçlanır.[55] Bunun için de beden ve nefes üzerinde çalışmak, özellikle karın bölgesine konsantre olmak önemlidir. Artaud ve Grotowski bu çalışmayı, Meyerhold'tan farklı olarak, tam anlamıyla bir duygu oyunculuğu yakalamak için uygularlar. Hatta buradaki duygu rolün değil doğrudan oyuncunun duygusudur. Stanislavski'den farklı olan tarafsa, bilincin askıya alınarak, duyguların kendinden geçmişçesine yaşanmasıdır.

Son kertede amaç farklı olsa bile, avangart yönetmenlerdeki ortaklık, iç dünyadan değil dışsal bedenden hareket etmektir. Burada, çalışmanın sınırları çerçevesinde, oyunculuk yöntemlerini ortaya koymaktan çok, doğalcılık karşıtı ortaklıkları saptamak amaçlandığından, bu örneklere kuş bakışı bakılarak bir sonuca ulaşmaya çalışılmaktadır. Bu üç yönetmen modeli üzerinden görülense, avangart çalışmaların, klasik gerçekçi anlayışa karşı çıkış sürecinde, doğu tiyatrosuyla girdikleri hesaplaşma doğrultusunda, oradaki doğalcı olmayan yaklaşım ve bundan kaynaklanan fiziksel oyunculukta, aradıkları alternatifleri bulduklarına yöneliktir.

Bu noktada doğalcılık karşıtı bir tutumla doğu tiyatrosuna yönelen, bu yönelişle birlikte fiziksel çalışmayı odağa alan söz konusu yönetmenlerin, yaşam gerçeğini doğrudan taklit etmek yerine koyduğu asal hedeflerine yani hangi gerçekliklerle nasıl bir ilişki kurduğuna ve ne tür bir yöntem izlediğine genel hatlarıyla değinmek gerekir. Meyerhold nasıl bir gerçeklikle ilişki kuracağı noktasında çok net ifadelerde bulunmasa da, ilişki kurmak istediği gerçekliğin

---

[53] **A. e.** s. 113-114
[54] **A. e.** s. 119
[55] Grotowski, **Yoksul Tiyatroya Doğru,** s. 16-17

gündelik gerçeklik olmadığı konusunda ısrarcıdır. Gündelik davranışın doğal niteliği sahnede arzulanmaz. Meyerhold'un amacı, gündelik olandan yola çıkarak gündelik olanı aşmak[56] olup bunun için de gündelik olanı doğal görünmekten çıkaran birçok teknik geliştirir. Sembolizmle olan ilişkisine de koşut olarak "gündelik gerçekliğin ötesinde ya da ardındaki şiirsel, metafizik ruh durumunu açığa çıkaran"[57] bir tiyatro düşünerek düşsel ya da mitsel bir gerçeklik arar.

Artaud ve Grotowski dış dünyanın gerçekliğinden kaçarken sürrealizmi yankılar şekilde, asıl gerçekliği insanın iç dünyasında arar. Artaud için bu gerçeklik vahşet ve şiddetken Grotowski için insanın en mahrem deneyimleridir. Her ikisi de toplumsallık, medeniyet örüntüsü altında gerçekliğin saklı kaldığında uzlaşır. Artaud'ya göre uygarlık, asıl gerçek olan vahşet ve şiddet gibi tüm sapkın duygularımızı bilinçaltımıza bastırmamıza neden olmuştur. Oyuncu tiyatroda bu bastırılmış gerçeklikleri açığa çıkarıp, seyirciyi de kendi gerçeğiyle yüzleşmeye çağırmalıdır; buradan Artaud'nun ünlü veba benzetmesi doğar, tiyatro vebaya, oyuncu da vebalıya benzemelidir. Üzerinde soyut bir illetin hiçbir yara belirtisi olmaksızın ölen vebalıyla duyguları tümüyle gerçek için araştıran ve gerçek için alt üst olan oyuncunun durumu aynıdır; fiziksel görünümü vebalı gibi doruk noktada tepki verse de kayda değer bir şey yoktur. [58] Bu benzetmeyi güçlendiren bir başka boyut veba hastalığının salgın niteliğidir. Veba hastasına benzeyen oyuncu kendi vahşetini son sınırına dek yaşarken seyirci de buna izleyici kalamayacak, veba salgını bulaşmış bir hasta gibi kendi vahşetiyle yüzleşmeye çağrılacaktır. Bu sürecin sonunda ya iyileşecek ya da ölecektir. Çünkü "Tiyatro da veba gibi ölüm ya da iyileşmeyle çözümlenen bir krizdir."[59] O halde tiyatrodan beklenen oyuncunun da seyircinin de kendisindeki asıl gerçeklik olan vahşet duygularıyla yüzleşmesi sonra iyileşmiş olarak yaşama geri dönmesidir.

---

[56] Meyerhold, **Tiyatro**, s. 275
[57] Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, s. 138
[58] Artaud, **Tiyatro ve İkizi**, s. 25
[59] **A. e.** s. 28

Grotowski'nin ulaşmaya çalıştığı gerçek vahşetle sınırlı değildir, o, rolün verdiği durum içinde, oyuncunun kendi kişiliğinde gizli, en mahrem deneyimi yakalayıp onu yeniden yaşamasını ister. Grotowski'ye göre kendimize ilişkin gerçekten gündelik yaşamda hep kaçarken bu tiyatroda, durup ona yakından bakmak zorunda kalırız ama bunun için oyuncu trans halinde oynamalıdır.[60] Dolayısıyla gerçeklik kavramı değişken ve Artaud'dan farklı olsa da Grotowski'nin yaklaşımı ona benzerdir. Oyuncu kendi gizli gerçeğini seyirciyle paylaşacak ve seyirciyi de kendi gerçeğiyle buluşmaya davet edecek, böylece bastırılmış gerçekler açığa çıkıp arınmış, iyileşmiş bireyler daha iyi bir yaşam sürecektir. Bunun için rol yalnızca bir çıkış noktası, mahrem deneyimi hatırlayıp yeniden yaşamanın hareket motorudur. Grotowski der ki; diyelim ki ölüm anını oynayacaksınız ama hiç ölmediniz, bunun nasıl olduğunu bilmiyorsunuz, o zaman sizi ölümle burun buruna getirmiş, kaçmakta olduğunuz bir anı hatırlayıp yeniden yaşayın; en kişisel olanı serbest bırakıp onu sahici bir şekilde yaşayın.[61] Dolayısıyla oyuncu rol dolayımıyla kendi kişiliğini, kendi gerçeğini yaşar, bu sırada bilinç devre dışıdır, tam bir kendinden geçme vardır.

Görüldüğü gibi üç yönetmen de gündelik gerçekliğin dışında bir gerçekle hesaplaşmakta ve bu sırada seyirciyi de gösterime dahil etmektedir. Bir başka deyişle natüralist tiyatronun pasif izleyicisi, bu anlayışlarda gösterimin aktif katılımcısı haline gelir. Zaten yukarıda da söylendiği gibi, Meyerhold ve Grotowski, natüralist yaklaşıma tiyatroda seyircinin varlığını yok sayma yönünden yoğun eleştiri getirmiştir. Meyerhold tiyatrosunda izleyici, oyun oynandığının bilincinde olup bırakılan boşlukları hayal gücüyle tamamlar. Bu niteliğinden ötürü Meyerhold oyuncu, yazar ve yönetmenden sonra seyirciyi dördüncü yaratıcı olarak nitelendirir.[62] Artaud ve Grotowski ise seyirciyi kendi vahşeti ya da saklı tecrübeleriyle yüzleşmeye davet ettiğinden, seyircinin katılımına ayrıca önem verir. Bu duygusal katılım Artaud'da vebaya benzetilirken Grotowski'de karşılaşma olarak nitelendirilir. Hatta buna olanak tanıyan sahne düzenlemeleri geliştirirler. Söz gelimi Artaud'nun

---

[60] Grotowski, **Yoksul Tiyatroya Doğru,** s. 39
[61] **A. e.** s. 211
[62] Meyerhold, **Tiyatro Devrim ve Meyerhold**, s. 162

"vahşet tiyatrosunda seyirci ortadadır ve gösteri onu çevreler."[63] Grotowski ise her gösterim için ayrı bir sahneleme düzenlemesi önerir ancak dikkat çeken nokta gösterimin az seyirciyle gerçekleşmesidir. "Grotowski tiyatrosu performansta çatışma sayesinde kendini analiz etmeyi gerçekten isteyen izleyiciyle ilgilenir. Bunun için bunu destekleyen atmosfer gereklidir."[64] Hatta zamanla, tiyatronun bu atmosferi sağlayamadığı gerekçesiyle Grotowski, tiyatroyu paratiyatro adıyla bir tür yolculuk deneyimine evriltip bir anlamda tiyatrodan vazgeçer.

Sonuç olarak avangart yönetmenlerin, doğalcılık karşıtı yeni sahneleme arayışlarında ulaştıkları noktada, bir önceki bölümde detaylandırılmış olan, gerçekçiliğin birçok açmazı çözümlenmiş olur. Öncelikle Meyerhold'a bakıldığında, tiyatronun tiyatro olduğu hem seyirci hem oyuncular tarafından kabul edildiği, seyircinin orada olduğu unutulmadığı, oyuncu kendi kişiliğini hiç işin içine katmadan yalnız rolü oynadığı için, yanılsama yaratma çabasında görülen hiçbir ikilik ve kandırmaca söz konusu olmaz. "Kurgunun gerçekliğe, soğukkanlı bir şekilde temsil edilen duygunun içten duyarlılığa üstünlüğü"[65] çelişkileri ortadan kaldırır; oyuncu kendi kişiliği ile rol arasında, hem seyirci hem oyuncu sahne ile yaşam arasında bir gelgit yaşamaz, sahnenin oyunsuluğu ve rolün rol olduğu üstünde uzlaşılmıştır.

Meyerhold'ta kurgunun yaşam gerçeğine yönelik taklitten üstün tutulmasıyla çözümlenen gerçekçilik çıkmazı, Artaud ve Grotowski'de yaşam gerçeğinin bizzat kendisinin, kurguya da taklide de üstün tutulması yoluyla tersten çözümlenir. Gerek vahşet tiyatrosunda gerek yoksul tiyatroda, oyuncunun kendi kişiliğiyle sonuna dek yaşamış olduğu duygu ve deneyimi seyirci de yaşar, bu bir çeşit katarsistir. "Artaud ve Grotowski bastırılmış duyguların maskesini düşürüp ruhsal yenilenmeyi sağlama amacındaki kutsal ve tedavi edici tiyatronun peşine düşer. (…) Tedavi edici katarsis bastırılmış olan geçmiş tecrübelerin sanatsal sunum sırasında psikolojik travma

---

[63] Artaud, **Tiyatro ve İkizi**, s.73
[64] Philip Auslander, "Holly Theatre and Catharsis", **Theatre Research International,** Volume:9, 1984, s. 24
[65] Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, s. 174

yoluyla açığa çıkması(dır.).(…) Tedavi edici katarsis iyileştiricidir."[66] İki anlayışta da oyuncunun rolü temsil etmesi değil, kendi kişiliğinde duygularından arınması söz konusudur; farklı olan, duyguların niteliği ve yaşanma biçimidir. Vahşet tiyatrosunda "Aktörün katarsisi önce ve seyircinin katarsisinin nedenidir. Artaud'nun tiyatrosunun sonunda seyircinin zihnindeki bastırılmış olan açığa çıkar, seyirci temizlenir. Grotowski'nin aktörü de katarsisi tecrübe eder ama paylaşmaz, seyircide otomatik olarak katarsise neden olmaz. Katarsisin anlamını ve olanaklarını seyirciye sunar."[67] Katarsisin yaşanma zamanı bir tarafa, her iki anlayışta da oyuncu kendi kişiliğinde duygu yaşarken seyircinin varlığını unutmaz ve bir role öykünmez. Bu bakımdan da oyuncu rol ile kendi kişiliği arasında bir bölünme yaşamaz.

Vahşet tiyatrosu ve kutsal tiyatroda oyun alanı gündelik yaşamdan ayrılmıştır ancak oyun alanında gündelik yaşamın taklidi söz konusu değildir. Oyun alanının soyut düzlemi içinde seyirciyle oyuncunun gerçekliği eşitlenir. "Seyircinin kendini oyun içinde oyuncuyla aynı gerçeklik düzleminde bulmasıyla bir etkilenme anı doğar."[68] Sahnede seyirciyle oyuncu için söz konusu olan bu oraya özgü gerçeklik, Grotowski tarafından gündelik yaşam gerçeğinden daha gerçek olarak görülüp üstün tutulur. Çünkü gündelik yaşam, insanlar arası ilişkilerin sahte, yapay ve yüzeysel olduğu, temel insani ihtiyaçların uygar aklın yaptırımlarıyla baskılandığı bir dünya olarak algılanır, sahne bu hayattan kurtuluş için bir fırsat verir.[69] Böylece rol ile oyuncu, sahne ile yaşam arasında kalan gerçekçiliğin açmazı, Artaud ve Grotowski tarafından, oyuncu ve sahne gerçeğine yönelik tercihle çözümlenir, Meyerhold'tan farklı olarak gerçek kurguya yeğlenirken, tiyatro da oyundan çok bir yaşam deneyimine dönüşür. Zira Artaud'ya göre, bu yolla yaşamın ikizi olan tiyatro yaşama dönüşürken oyuncu gibi seyirci de kendini yaşamsal bir durum içinde bulur.[70]

Hangi yönde olursa olsun avangart yönetmenlerin tercih ve yöntemleri, gerçekçiliğin ikilem ve açmazlarının içine düşmediklerini açıkça göstermektedir, bu

---

[66] Auslander, **a. g. e.** s. 13-15
[67] **A. e.** s. 25-26
[68] Candan, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, s. 166
[69] Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, s. 121
[70] Candan, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, s. 139

durum bu çalışma açısından onları üstün bir konuma yerleştirir. Bunun nedeni kuşkusuz yönetmenlerin karşı gerçekçi tavırları ve bu tavırla doğu tiyatrosuna yönelişleri olmalıdır. Ancak burada Artaud ve Grotowski'nin tiyatroyu bir çeşit grup terapisi haline getirdiği, oyuncuyu şaman ya da rahibe, tiyatro etkinliğini bir ritüel ve ayine benzettikleri açıkça görülmektedir. Bu yöneliş yine tiyatroyu tiyatro olmaktan çıkarır, zaten Grotowski, çalışmalarının son evrelerinde, hedeflediği şeyin tiyatroya uygun olmadığını görerek paratiyatro adlı yolculuk süreçlerini başlatmıştır. Bu nedenle Meyerhold'un tiyatrosallığı merkeze alması ve kurguyu odakta tutmasıyla, bu çalışmanın bakış açısı çerçevesinde, yine de bir adım önde olduğu söylenmelidir.

Bu başlıktaki üç model çerçevesinde avangart yönetmenler, doğalcı gerçekçi yaklaşıma çok haklı eleştiriler getirmiş, ona karşıt farklı yöntemler bulgulamış, klasik dram yapısının girdiği geri dönülmez yolda, hakim psikolojik gerçekçi oyunculuğu da önemli bir dönemece sokmuşlardır. Sundukları yöntemlerle hem gerçekçiliğin açmazlarını çözümlemiş hem de kalıplaşmış oyunculuk anlayışına alternatifler sunmuşlardır. Avangartların açtığı bu yarık, hem metin hem sahneleme ve oyunculuk bazında, bir başka dönüm noktası olarak bu çalışmaya alınan, Brechtyen epik-diyalektik tiyatroyla daha da genişleyecektir.

1. 2. Epik-Diyalektik Tiyatro: Asıl Gerçeklik Toplumsal Olandır

Tarihsel avangartları takiben hatta neredeyse onlarla eş zamanlı olarak tiyatro tarihinde yerini alan Brecht'in kuramı, gerek dramatik teori gerek oyunculuk yöntemi bazında, klasik dramı ve psikolojik gerçekçi oyunculuğu bozguna uğratan en kapsamlı karşı çıkış olduğundan bu çalışma içinde önemli bir duraktır. Brecht'in klasik dramatik yapının önemli bir kırılma noktasına yerleşmesine neden olan düşünceleri, ilk ve öncelikli olarak klasik dramın yaslandığı gerçeklik anlayışını sorgulamasına dayanır. Brecht'e göre klasik dramın var saydığının aksine "kendinde hakikat diye bir şey yoktur ve hakikat ancak belli bir mekana ve alana aktarılıp orada oluşturulabilir."[71] Şu halde mutlak hakikat diye bir şey olmadığı gibi, hakikat,

oluşturulabilen bir kurgu haline gelmektedir, dahası koşullara göre değişen bir hakikat anlayışı söz konusudur. Bu çıkarım Brecht'in gerçekliğe yüklediği anlamı yakalamak için kilit önemde imalar içerir: koşullar ve değişim. Brecht için dramın yansıtabileceği, merkezi ve mutlak bir gerçeklik söz konusu olmayıp, eğer bir gerçeklik aranacaksa bu gerçeklik, toplumsal koşullar ve değişimdir. Çünkü "eğer merkezi bir hakikat yoksa ancak başkalaşımlar ve değişimler vardır."[72] Gerçek değişkendir ya da tersten söylenirse ancak değişen ve dönüşen şeylere gerçek denir. Brecht "Ancak değişime uğrayan yani kendi kendiyle uzlaşmayan gerçekten var sayılabilir."[73] sözleriyle buna dikkat çeker.

Kuşkusuz Brecht'in bu türlü bir gerçeklik anlayışına sahip olmasında siyasi yönelişi belirleyicidir. Kapitalist ideolojinin gündelik hayatın her yanına sızdığı toplumsal yaşamda, gerçekliği belirleyen kapitalizmin koşullarıdır ve onlar kaçınılmaz değil değişkendir, değiştirilebilir. Ancak hangi amaçla olursa olsun altı çizilmesi gereken nokta, Brecht'in dramın yaslandığı türden bir gerçekliğe darbe vurmuş olmasıdır. Zira onun gerçekliğe yönelik bu yeni yaklaşımı yeni ifade biçimi arayışlarını zorunlu kılınca, klasik dram gerçekçiliğinden uzak anlatım yolları bulması da kaçınılmaz olmuştur. "Gerçeklik değiştiğine göre yeni gerçekliği yakalamak istiyorsa sanat da değişmelidir."[74] Çünkü var olan sanat, Brecht'in değişken toplumsal gerçekliğini yakalamak ve görünür kılmaktan çok uzaktır hatta onu görünmezleştirir. Ona göre çağdaş doğalcı tiyatro "gerçeğe benzeme takıntısı yüzünden gerçeği yanlış temsil etmiştir. Gerçekçilik hayatın görülen ve duyulan yüzeylerinin temsil edilmesiyken Brecht'e göre gerçek olmaktan çok uzak bu yüzeyler gerçekliğin ideolojik yanlış algılanışı"[75]dır. Gerçekliğin çarpık imgesini ürettiği gerekçesiyle karşı çıktığı gerçekçi sanat, daha önceki bölümde, gerçekliğin temsiline yönelik açmazlarda dile getirildiği gibi, Brecht'in kendi ideolojisini paylaşan düşünürlerle bir anlaşmazlığa düşmesine yol açmış, yöntem olarak

---

[71] Süreyya Karacabey, **Brecht'ten Sonra**, Ankara, De-ki Yayınları, 2009, s. 53
[72] **A. e.** s. 63
[73] Bertolt Brecht, **Tiyatro İçin Küçük Organon**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2005, s. 47
[74] Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ankara, Dost Yayınları, 1998, s. 57
[75] Jonathan Dallimare, "Brecht: Farklı Bir Gerçeklik", **Mimesis**, Sayı 9, 2002, s. 64

gerçekçiliğin ne olduğu ya da olması gerektiği, gerekliliği ya da gereksizliği üzerine tartışmalar başlamıştır. Brecht sanatsal teknik ve araçlar konusunda hiçbir zaman sosyalist gerçekçilerle aynı fikirde olmamış, eski bir modelin değişmiş bir dünyada yeni anlatım yolları arayan sanatçılara tek model olarak sunulmasını sert biçimde eleştirmiştir; ona göre değişim gerçekliğin algılanışını değiştirmişken tarihsel bir formun yasalarına riayet ancak gericiliktir.[76] Bir başka deyişle, değişken toplumsal ideolojik gerçekliği anlatmak için gerçekçilik tek yöntem değildir hatta iyi bir yöntem de değildir, eskimiş, miadı dolmuştur. Brecht'in düşünceleri oldukça akla yakındır; eski, tarihsel bir form olarak gördüğü klasik dram yapısına ve ondan türeyen sistem oyunculuğuna, gerçekçilik çabalarının boşunalığı üzerinden haklı eleştiriler düzer. Denilebilir ki Brechtyen tiyatro, gerçekçi bir kimlikle tanımlanan Aristocu dram ve Stanislavski oyunculuğu eleştirileri üzerine inşa edilmiş, karşı gerçekçi bir anlayış içerir. Brecht için klasik dramların gerçekçi sahnelemelerini içeren tiyatroda manzara şöyledir:

> Oldukça hareketsiz bir takım kişiler bütün kaslarını germişlerdir, aralarında hiçbir iletişim yoktur, uyuyan bir sürü insan gibidirler, tedirgin rüyalara dalmışlardır, gözleri açıktır ama görmezler, her türlü eylemden kopmuş, kendilerini güçlü duygulara kaptırmış, dalıp gitmişlerdir. İçinden kesitler alınan dünyanın kendisiyse biraz karton, biraz mimik, biraz metin gibi o kadar az ve yalın şey aracılığıyla sergilenir ki dünyanın bu kadar yoksul bir kopyasıyla havaya girmek için duygularını harekete geçiren oyunculara hayran olmak zorundadır. Oyuncuları da bağışlamak gerekir ne dünyaya daha sadık betimlemeler sunabilir ne de gerçeklikten sapan bu betimlemeleri daha az büyüleyici sergilemek onların elindedir. [77]

Brecht, bu sözlerinde sahneyi dördüncü duvarla kapanmış bir dünya, seyirciyi de salt izleyici kılan Aristocu klasik dram anlayışının sahnesini, gerçek dünyanın, onunla hiç ilgisi bulunmayan bir kopyası olarak nitelendirir. Dolayısıyla bu yapının, gerçekçi olma iddiasına karşın gerçeklikle hiçbir bağı yoktur ve bu yapı içinde oyuncunun işi de güçtür. Çünkü doğalcı "Stanislavski oyuncusu gerçekçi ayrıntılarla uğraşarak gerçekliğin derin katmanlarına ulaştığını sanırken Brecht açısından o hep bilgisine ulaşılması gereken gerçeğin yüzeyinde sürüklenmeye mahkumdur."[78]

---

[76] Karacabey, **Brecht'ten Sonra**, s. 28
[77] Brecht, **Tiyatro İçin Küçük Organon**, s. 35-36

Böylelikle gerçekçi dramın ve gerçekçi oyunculuğun önündeki gerçekçi sıfatı Brecht tarafından alaşağı edilir. Bunun nedeni bir yanıyla ilişki kurulan gerçekliğin ideolojik toplumsal bir gerçeklik değil dış dünyanın alışıldık gerçekliği olmasıyken diğer yanıyla tiyatronun koşulları gereği, o gerçeklikle ilişki kurma bağlamında da gerçekçiliğin mümkün olmayışıdır. Temsil olgusunun sorunlu doğası Brecht tarafından sık sık dile getirilir: Klasik burjuva tiyatrosunun "teknik olanakları öylesine çok illüzyonist öğe sağlıyordu ki kimi doğal nesneler sahnede sergilenebilmekteydi ama seyircinin bundan böyle tiyatroda bulunmadığına inandırılabileceği kadar da çok bir şey değildi bu."[79] Dolayısıyla Brecht'e göre ne olursa olsun seyirci tiyatroda olduğunu unutmaz. Bir önceki bölümde gerçekçiliğin açmazlarında detaylandırılan birçok saptama, Brecht'in bu eleştirel yaklaşımında yeniden yankılanmakta ve tutarlı görünmektedir.

Temsil olgusunun ve sahne olanaklarının kısıtlılığı nedeniyle gerçekçiliğin mümkün olmayışı bir yana, Brecht'e göre gerçekçilik sanatsal bir şey olmamakla birlikte neredeyse gereksizdir. Çünkü sanat ve gerçeklik ayrı şeylerdir. "Tüm malzeme çeşitlerine başvurarak belli bir taklidi gerçekleştirmek sanatla bağdaşmaz."[80] Dahası izleyicinin tiyatrodan beklediği şey de bu değildir. Gerçekçilik sahnede gerçekliğin betimlenmesiyse eğer, "betimlemelerden alınan zevk hiçbir zaman betimleme ile betimlenen arasındaki benzerliğin derecesine bağımlı olmamıştır. (…) Ele alınan öyküdeki her türlü yazınsal ve teatral araçlarla yaratılan bir zorunlu akış yanılsaması yeterli bulunmuştur."[81] Daha açık bir deyişle gerçeği betimleyen sahne, betimlenen gerçekliğe birebir bağımlı olduğu ölçüde sanatsal olmayacaktır, seyirci iyi bir öyküyle karşılaştığı takdirde boşlukları hayal gücüyle doldurup, bazı sapmaları görmezden gelecektir. Bu durumda, örneğin, orta sınıfın ekonomik sıkıntısını anlatan bir oyun sahnelemek için, sahneyi baştan başa bir orta sınıf evine çevirmenin ne anlamı olacaktır? Sahne tüm gündelik detaylarla donatılsa da seyirci oranın tiyatro değil ev olduğuna inanacak mıdır? İnansa bu anlatımın ne

---

[78] Karaboğa, "Brechtyen Oyuncunun Gerçekçi Sanatı", **İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi,** s. 76
[79] Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Cem Yayınları, 1997, s. 61
[80] Bertolt Brecht, **Oyun Sanatı ve Dekor**, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Cem Yayınları, 1994, s. 79
[81] Brecht, **Tiyatro İçin Küçük Organon**, s. 22

gibi bir işlevi olacaktır? Bütün bunların tiyatro sanatıyla ne ilgisi vardır? Bu sorulara cevaben Brecht çok zekice bir öneride bulunur: Pek çok işyerinde sıklıkla görülen "İşi olmayan giremez." yazılı tabela, tiyatronun girişine asılmalıdır.[82] Tiyatroyu gerçek kılma uğruna, bir yığın tiyatro dışı şeyle doldurmanın işe yaramazlığı ve anlamsızlığı konusunda Brecht'e hak vermemek elde değildir.

Brecht'in gerçeklik anlayışına kuşbakışı bakıldığında görüldüğü gibi, ilişki kurulması gereken gerçeklik olarak, klasik dramın yaşam gerçeğinin karşısına, değişken, toplumsal gerçekliği koyarken, onun yöntem olarak doğalcılığın karşısına koyduğu yaklaşımsa kesinlikle gerçekçi değildir. Bununla birlikte aslında Brecht sürekli olarak gerçeğin peşindedir. Öyle ki "Tiyatro gerçeğe ilişkin etkili betimlemeler yaratabilmek ve yaratma hakkına sahip olmak için kendini gerçeğe adamalıdır."[83] der. Ancak onun gerçekle kastettiği, dönüştürülmesi gereken kapitalist ideolojik toplumsal koşullardır, bunlarla hesaplaşmak, onları görünür kılmak içinse gerçekçiliği yöntem olarak benimsemek gereksiz hatta yanlıştır. Bu bir önceki bölümde sözü edilen, toplumcu gerçekçilerle birlikte devreye giren gerçeklik ve gerçekçilik kavramları üzerine yapılan tartışmayı hatırlatır. Öyle ki gerçeklik ve gerçekçilik artık tartışmaya açıktır. Bir önceki bölümde, gerçekliğin temsiline yönelik açmazlarda da işaret edildiği gibi, bu bakış açısına göre gerçekçilik bir yöntem değil yalnızca bir tutumdur, bu yüzden gerçekle ilişki kurmak için ille de gerçekçi olmak gerekmez hatta Brechtyen gerçeklikle ilişki kurmak, ancak gerçekçi bir yöntemi benimsememekle mümkündür.

Brecht'in böylesi bir yeni ve asıl gerçekliği arama, onu ifade için gerçekçi olmayan yeni biçimler bulma eğilimi, tarihsel avangartlarda da görülen modern, ilerlemeci yaklaşıma benzerlik gösterir. Bu açıdan klasik dramatik yapının Brechtyen yapıbozumu, onun geleneksel ve eski biçim karşısındaki modern tutumu olarak da okunabilir. Zira Brecht ile metin, klasik uzlaşımlarından koparken yeni biçimin imkanını eskinin yapıbozumunda gerçekleştirir; Brecht'in ilgilendiği, klasik yapının

---

[82] Brecht, **Oyun Sanatı ve Dekor**, s. 89
[83] Brecht, **Tiyatro İçin Küçük Organon**, s. 32

ölümünden kalan izlerdir, geçmişte olup bitmiş olanlardan geriye kalanlar eski yapının bölük pörçük anımsayışlarıdır.[84] Klasik dramatik yapıyı bu doğrultuda modern bir yaklaşımla parçalayan Brecht, yeni anlayışına esin kaynağı için doğu tiyatrosunu alma noktasında tarihsel avangartlarla birleşmekle, modern olarak ele alınmasını bu yönden de haklılaştırır. Brecht'in doğuya yönelik ilgisi onun pek çok eserine yansır; özellikle Çinli oyuncu Mei Lan Fang'ın gösterisinde kendi yöntemine ilişkin temel özellikleri keşfeder.[85] Yönteminin kilit noktasını oluşturacak yabancılaştırma tekniğini dahi bu gösteriye dayanarak oluşturur. Brecht'in Mei Lan Fang'da gördüğü ve etkilendiği nitelik teatralliktir.

> "Mei Lan Fang, sırtında smokin, sahnede kadınlara özgü kimi davranışlar sergiler. Ortada açıkça iki kişi vardır: Biri sergilemekte öbürü sergilenmektedir. (…) Sahnede geçen olay realitede geçen bir olay gibi izlense, gerçek bir kadın canlandırılsa sahnede, sanatın dolayısıyla sanatsal bir etkinin asla sözü edilemezdi."[86]

Çinli oyuncudan ve Çin tiyatrosundan hareketle, doğu tiyatrosunda hakim olan kurgusallığı gerçeğe yeğleyen bu tavır, Brecht için çok önemlidir. Bu örnekte görüldüğü gibi, doğu tiyatrosunda, rol ve oyuncu ile sahne ve yaşam gerçeği kesin çizgilerle birbirinden ayrılmakta, tiyatronun tiyatro olduğu yani kurgusallığı unutulmamakta hatta sanat denen olgu da bu nitelikte aranmaktadır. Buradan hareketle Brecht, bu niteliği yönteminin merkezine oturtur ve batı tiyatrosuna çok yabancı, radikal bir hamleyle gerçekçilik karşıtı bir tavrı savunur.

> Sahneyi seyirciden ayırmayan yeni bir tür perde eski ağır perdenin yerini alır, sahneyi izleyicinin röntgenci gibi bakış atmasına izin veren dördüncü bir duvar olarak gören geleneksel görüşle savaşılır, çoğu zaman perde bile kullanılmaz. Her durumda metni tamamlayan ortak katılımcılar olarak seyirci sahne ilişkisine vurgu yapılmıştır, izleyici gerçek dünyanın her zaman farkındadır. Seyircinin tiyatroda olduğunu unutmasına izin verilmemeli, aktif üretici tavır, pasif tüketici ruh halinin yerini almalıdır. Sahne ve salon sihirli her şeyden arındırılmalı, hipnotik alanlar yaratılmamalıdır.[87]

Brecht'in doğu tiyatrosundan hareketle odağa aldığı, bu kurgu-gerçek ayrımı ve oynadığının bilincinde olma hali, bir önceki başlıktan hatırlanacağı üzere, tarihsel

---

[84] Karacabey, **Brecht'ten Sonra**, s. 64
[85] Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, s. 217
[86] Brecht, **Oyun Sanatı ve Dekor**, s. 57
[87] Wright, **Postmodern Brecht**, s. 43-44

avangartlardan dışavurumcu sahnelemede ve Meyerhold'un görüşlerinde de merkezi önem taşır. Dolayısıyla Brecht'in bu yaklaşımı da söz konusu avangartlarla onu yakın kılar. Zaten kurgusallık vurgusunda tarihsel avangartlar da doğu tiyatrosunu referans almıştır. Brecht, bu kurgusallığı bir an olsun yok saymama kaygısıyla tüm sahneleme etmenlerini biçimlendirir. Gerçekçi tiyatronun bilinmeyen yerlerden gelen müziği burada yerini seyirci karşısında çalan kanlı canlı orkestraya, duygu yaratan etkileyici ışık gündelik bir aydınlığa, kusursuz detaylı gerçek mekanlar stilize alanlara bırakırken, gösterimde seyirci bir an bile yok sayılmaz, dördüncü duvar yıkılır. Ona göre böylesi bir tiyatroda düşünen, eleştiren, yargılayan seyirci, gerçekliği dönüştürme potansiyeliyle salonu terk ederken, klasik gerçekçi tiyatroda olduğu gibi duygudan duyguya savrulmamış, duyguların dünyasında uyuyup rüyalara dalmamış, toplumsal gerçekliğe yönelik bilinçli bir uyanıklıkla değerlendirme yapmıştır. Dolayısıyla Brecht'in seyirciyi aktif katılımcı kılma hedefi düşünsel bir katılıma yöneliktir ve seyirciyi yok saymama, dördüncü duvarı yıkma, seyirciyi düşünsel de olsa katılımcı kılmayı hedefleme gibi yönlerden bir kez daha doğalcılığa ters düşerken modern avangartlara yaklaşır. Ancak klasik dram gerçekçiliğini hem metin hem sahneleme ve oyunculuk düzeyinde yıkma hamlesiyle ve bu amaçla öne sürdüğü tekniklerle biraz daha ileri gider. Tarihsel avangartlar, akımlar ve yönetmenler çerçevesinde, metin ve sahnelemedeki değişimleri ayrı ayrı gerçekleştirirken, Brecht bütünsel bir değişime gider. Yazdığı oyunlarla dram anlayışını, sahnelemeleriyle tiyatro ve oyunculuğu farklı bir yola sokarken yazılarıyla bu farklılaşmayı teorileştirir. Bu nedenle Brecht'in dram sanatında gerçekçiliği kırma biçimlerinin bütünlüklü olarak izini sürmek amacıyla metin ve sahneleme anlayışına kısaca göz atmak gerekir.

Öncelikle Aristoteles'in Poetika'sından temelini alan dramatik yapının asal unsurları, Brechtyen tiyatroda varlığını korumakla birlikte biçim değiştirir. Aslında Brecht'in metin düzleminde yaptığı şey, Aristoteles'in epos ya da epik şiir olarak adlandırıp bir kenara bıraktığı anlatıyı alıp dramın merkezine taşımaktır. Tam da bu nedenle kuramı, epik sıfatıyla nitelendirilir. Dolayısıyla dramın bu epik geleceği aslında Poetika'da gizlenmiştir, Brecht onu gizlendiği yerden çıkarır. Brechtyen tiyatro bir nevi öykü anlatma tiyatrosudur. Bu nedenle Aristoteles'te olduğu gibi

Brecht'te de öykü birincil öneme sahiptir. "Her şey öyküye bağlıdır, öykü teatral gösterinin yüreğidir."[88] Brecht'te değişen şey, öykünün anlatım biçimidir, anlatmaya dayalı olan bu türlü bir teatral sunum, öykünme, temsil, taklit ya da canlandırma gibi dramatik yapıya özgü gerçekçi öğelerden sıyrılmıştır. Zaten dram bir çeşit öykü anlatımıysa neden bunun tek yolu canlandırma ya da mimesis olsun ki? Tam da bu yüzden "epik anlatıcının tavırları mimetik değil yorumlayıcı(dır.)."[89] Klasik dramatik gerçekçiliğin kurucu ilkesi olan mimesis epik tiyatroda anlatma, yorumlama ve tartışmaya dönüşünce, anlatım biçiminde gerçekçilik de sekteye uğrar. Bunu sağlayan en önemli teknik metin düzleminde uygulanan yabancılaştırmadır.

Brechtyen öykü son derece gerçek ya da gerçekçidir, hatta bilinen öykülerden ya da yaşanan gerçeklerden kaynağını alır. Mesela Üç Kuruşluk Opera'nın kaynağı John Gay'in Dilenciler Operası, Kafkas Tebeşir Dairesi'nin kaynağı bir Çin halk masalı, Cesaret Ana ve Çocukları'nın kaynağı Gorki'nin Ana romanı, Antigone Sofokles'in Antigone'sinin bir uyarlaması, Galilei'nin Yaşamı'nın konusu ise gerçekten Galilei'nin yaşamıdır. Bu örnekler Brecht'in tüm metinleri için çoğaltılabilir. Dolayısıyla Brechtyen dramda gerçeğe uygun, Aristocu öykü muhafaza edilir ancak çeşitli müdahalelerle yabancılaştırılarak sahneye taşınır. Başlayıp gelişen, değişmez, mutlak bir yapı olarak sunulmaz, kesilir, parçalanır, oyuncu ya da seyircinin müdahalesine uğrar. Bu türden bir öyküye izleyicinin duygusal olarak kendini bırakması olanaksız olacaktır. Böylece dram eski karakteristik niteliği olan heyecanı terk ederken duygusal boşalmaları da bir kenara bırakır, ayırt edici özellik metnin üretiminin vurgulanmasıdır, anlatının sürekli kesilmesi de sahne ile seyirci arasında uzaklık yaratmaya yarar.[90] Metnin bir üretimin sonucu ortaya çıktığı, bir kurgu olduğunun belirtilmesi, özellikle parçalı olarak yapılandırılması, epizotlardan oluşması hatta epizot başlıklarının yansıtılmasıyla içerik hakkında ön bilgi verilmesi yoluyla sağlanır, bu yolla merakın da önüne geçilir. Brecht'in sözleriyle oyun izleyicinin kendini bir ırmağa atarcasına öyküye atması ve oradan oraya sürüklenmesi için davet olmadığından olaylar, düğümler belli

---

[88] Brecht, **Tiyatro İçin Küçük Organon**, s. 61
[89] Wright, **Postmodern Brecht**, s. 50
[90] **A. e.** s. 48-49

olacak şekilde tek tek birbirine bağlanmalı, izleyici yargısıyla araya girebilmelidir; bunun için en iyi yol toplumsal vurguyu içeren ve sergileme biçimi hakkında fikir veren başlıklarda karar kılmaktır.[91] Gerçekten de Brecht'in oyunlarında daima sağlam bir öykü vardır, her epizot kendi içinde bütünlüklü bir gelişime sahiptir ancak öykü şarkılarla, seyirciyle diyaloğa girme yoluyla, oyun içinde oyun oynamayla, finale müdahaleyle sürekli kesilir ve metnin kurgusallığı açık edilir. Örneğin Üç Kuruşluk Opera'da olaylar, çıkartılması gereken toplumsal yargıyı barındıran opera şarkılarıyla sürekli olarak kesilir, final, oyuncuların müdahalesiyle değiştirilir[92]; Kafkas Tebeşir Dairesi anlatıcı ozanın anlattığı bir masaldır, oyunun bütünü oyun içinde oyun formatında kurgulanmıştır.[93] Son kertede Brecht'in yazdığı oyunlarda klasik dramın asal öğesi olan gerçeğe uygun öykü varlığını korur ama yabancılaştırılarak ve anlatılarak sunulur.

Brechtyen tiyatroda öykünün yabancılaştırılması için yalnız metin düzlemindeki bu hamleler yeterli olmaz, asıl olan sunum sırasında, oyunculukla sağlanacak olan yabancılaştırmadır. Bu nedenle Brecht için oyunculuk da son derece önemlidir zira bu konudaki fikirlerini sayısız yazıyla anlatır. Aristotelesçi dramın öykü unsuru, anlatım biçimiyle sekteye uğrarken, hem oyun hem metin düzleminde karakter ve eylem öğeleri de form değiştirir. Brechtyen tiyatroda üç boyutlu derinliğiyle bireysel olarak tercih ettiği eylemlerin bedelini ödeyen karakter söz konusu değildir. Oyun kişisinin eylemini de kişiliğini de toplumsal ideolojik koşullar belirler. Bu nedenle dramdaki anlamıyla karakter ve eylemden söz edilemez. Söz gelimi Kafkas Tebeşir Dairesi'nde Gruşa, kraliçenin, eşyalarını, mücevherlerini toplayıp kaçma telaşıyla bir kenarda unuttuğu bebeğine, derinlikli kişiliğiyle iyi yürekli ve merhametli biri olduğundan değil, alt sınıftan biri olduğu, o sınıfın değer yargılarıyla yetiştiği için sahip çıkar. Nitekim bebeği alma hamlesi kahramanca gerçekleşmez, alıp almama konusunda uzunca bir ikilem yaşar.[94] Benzer şekilde Üç

---

[91] Brecht, **Tiyatro İçin Küçük Organon**, s. 63
[92] Bertolt Brecht, **Bütün Oyunları 11: Kafkas Tebeşir Dairesi**, Çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997
[93] Bertolt Brecht, **Bütün Oyunları 3: Üç Kuruşluk Opera,** Çev. Yücel Erten, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2009

Kuruşluk Opera'da Mac, para odaklı kapitalist toplumda başka bir alternatifi olmadığı için gangsterdir, Jenny de bu düzende, bedeninden başka satacak bir şeyi olmadığı için fahişedir ve yine aynı nedenle Peachum ve ailesi dilenciliği sektör haline getirip iş yeri açmıştır.[95] Onlar bu oyundaki birer karakter olma yönüyle kendilerinden bekleneni yapmazlar, kapitalist toplumdaki fahişeler, dilenciler, gangsterler olarak, ait oldukları sınıfsal konumun gereğince davranırlar, eylemleri kendilerinin tercihi değil sınıfsal konumlarının getirdiği birer zorunluluk olarak sunulur. Brecht'in deyimiyle "Yeni oyun sanatı tek kişiye yöneldi mi ancak toplumun bir üyesi olduğu için yapıyor bunu. (…) Tek başına ele alındı mı özgünlüğünü yitiriyor, kitlesel bir yaratığa dönüşüyor. (…) Birey eskisi gibi şimdi de bireydir ve birey gibi davranmaktadır. Ne var ki (…) bir bağımlılık özelliği kazanmıştır."[96] Bireysellikten arındırılmış bu tür bir oyun kişisi, oyuncu tarafından karakter gibi sergilenecek malzemeyi de sunmayacaktır. Karakter olma vasfını yitirmiş, kitlesel nitelik taşıyan yani toplumun belli bir sınıfının temsilciliğine soyunan oyun kişisi için, Aristocu dram kişileştirmesinde ve Stanislavski oyunculuğunda olduğu gibi psikolojik derilik birincil önem taşımaz. Duygular değil davranışlar merkezidir çünkü ideolojik olan ruhsal devinimler değil dışsal davranışlardadır. Davranışlara ilişkin bu vurgu oyunculukta odak noktası olarak ruhu ve iç dünyayı değil bedeni ve fizyolojiyi almayı gerektirecek, bu da modern avangartlarla Brecht'i ortaklaştıran bir yöntemi koşullayacaktır.

Brechtyen oyunculuktaki davranışsal tutum, davranışlara özel bir anlam yüklemeyi gerektiren yeni bir oyunculuğu öngörür. Bu amaçla Brecht'in önerdiği teknik terim gestustur. Şöyle ki "karakterlerin birbirine karşı takındıkları tutumlardan oluşan alana jestlerin alanı denir; beden durumu, ses tonu, yüz ifadesi toplumsal bir gestus tarafından belirlenmiştir."[97] Bu durumda oyuncunun toplumsal olarak belirlenmiş kimliğini ifşa edecek belirgin tavırlar takınarak oynamasını öngören gestus, bireyselleşmesi ve seyircinin onu karakter olarak algılaması noktasında bir

---

[94] Brecht, **Bütün Oyunları 11: Kafkas Tebeşir Dairesi**
[95] Brecht, **Bütün Oyunları 3: Üç Kuruşluk Opera**
[96] Brecht, **Epik Tiyatro**, s. 64-65
[97] Brecht, **Tiyatro İçin Küçük Organon**, s. 57

önlem haline gelir. Bu türden bir jest oyunculuğu, psikolojik gerçekçi içsel oyunculuğa karşı durmanın son noktasıdır. Nitekim böylesi bir oyunculuk, gerçeklik algısını yıkan, her şeyin kurgu olduğunun altını çizen, sahnedekinin bir oyuncu olduğunu açık eden bir yabancılaştırma biçimidir. Psikolojik gerçekçi oyunculuğun rol ile oyuncuyu buluşturup bir eden özdeşleşme tekniği, oyunculukta yabancılaştırmayla yer değiştirir. Zaten epik tiyatro özdeşleşmeye tümüyle sırt çevirecek bir oyunculuk tekniği aramıştır, seyirciyi hipnoz durumundan alıp esenliğe çıkarmaya, oyuncuyu yansıttığı kişiye dönüşme yükümlülüğünden kurtarmaya, oyuncuyla oynadığı kişi arasına belli bir uzaklık koymaya çalışır.[98] Çin ve doğu tiyatrosunda görülen sergileyen sergilenen ayrımı, burada rol –oyuncu, sahne-yaşam arasına yabancılaştırma tekniğiyle koyulurken, oyuncu rolüyle özdeşleşmediğinde, seyircinin de öyküdeki oyun kişisiyle özdeşleşmesi mümkün olmayacaktır.

Özdeşleşmeye engel olan bir yabancılaştırma sağlamak adına Brecht, oyunculuk çalışmalarını biçimlendirmek için türlü yöntemler ortaya koyar. Zaten diyalektik olarak çizilmiş, toplumsal koşulların ürünü bir oyun kişisiyle bütünleşmek oldukça zordur, metinlerde biçimlendirilen kişiler, ne oyuncuya ne seyirciye özdeşleşme imkanı tanımaz. Kişiler kahraman değildir, ne salt iyi ne salt kötü çizilmezler; izleyici ya da okuyucu tam bir kişiyle özdeşleşmek, ona acımak ya da bir başkasına kızmak, onu ötelemek eğilimi gösterirken, oyun kişisi bir hamleyle karşıt bir eylemde bulunarak bu eğilimi olanaksızlaştırır. Daha somut olarak anlatmak gerekirse Brecht'in Sezuan'ın İyi İnsanı oyununda izleyici, tanrıların yeryüzünde arayıp bulduğu tek iyi insan olarak Shen Te ile özdeşleşmeye yakındır ancak Shen Te yaptığı iyilikler yüzünden kendi mağdur olup kaybetmeye başladığında, kazanç ve güç edinmek, ezilmemek için zorunlu olarak kendine Shui Ta adlı kötücül yeni bir kimlik edinir. [99] Bu iki kimlik de aynı kişidedir ve bu bölünmüş kişilikle bütünleşmek mümkün değildir. Sonunda ona bu bölünmüş kimlikle yaşamayı dayatan para odaklı kapitalist düzen sorunsallaştırılır. Bilindiği gibi Galilei Galileo dünyanın şekline ve evrenin merkezine yönelik açıklamaları nedeniyle yaşamsal

---

[98] Brecht, **Epik Tiyatro**, s. 204

[99] Bertolt Brecht, , **Bütün Oyunları 8: Sezuan'ın İyi İnsanı,** Çev. Adalet Cimcoz, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000

bedeller ödemiş bir fizikçidir ve kahraman olmaya yakın bu kimliği nedeniyle onunla kolayca özdeşlik kurulabilir. Ancak Brecht, bu özdeşliği yıkmak adına Galilei'yi, oyununda, insani zaafları olan ve bu zaafları uğruna, yaşamak için düşüncelerinden vazgeçip manevra yapan bir adam olarak çizip kahramanlaştırılmasına engel olur.[100] Kişileştirmede bu diyalektik biçimlendirme ve eylemlerin toplumsal koşullar tarafından belirlenmiş niteliği dolayısıyla, oyun kişilerini karakter olmaktan uzak kılan ideolojik tavır özdeşliği yıkan ve Aristocu dramın karakter ve eylem öğelerinde kırılma yaratan önemli adımlardır.

Her ne kadar Brechtyen dramdaki kişileştirme özdeşleşmeyi salık vermese de oyuncu bu bütünleşmeyi hiçbir şekilde yaşamamalı, böyle bir ihtimal söz konusu bile olmamalı hatta bir özdeşlik yaşanmadığının da sıklıkla altını çizmelidir. Bunun için Brecht'in oyuncuya önerdiği çalışma teknikleri kuşkusuz psikolojik gerçekçi sistem oyuncusununkilerle taban tabana zıttır. Buna göre oyuncu daha metinle ilk karşılaştığında oyun kişisinden kendiymiş gibi söz etmemeli, "Ben ne yapıyorum, nereye gidiyorum?" gibi sorular sormamalı, rolü kendi gibi değil bir metin gibi alımlamalıdır. Oyun kişisinin söylediği sözlere yönelik "Cümle kimin yararınadır? Bu cümleye karşı gelen pratik eylem nedir?"[101] gibi sorular sorularak oyun kişisi karakter değil kurgulanmış, yabancı bir nesne olarak alınmalıdır. "Rol metninin cümleleri önemlidir çünkü cümlelerin altında yatan tutumlar vardır ve bu tutumlar her zaman cümlelere dahildir, cümleler aracılığıyla görünürlük kazanır."[102] Bu tutum toplumsal nitelik taşır ve oyuncu tarafından davranışa dökülmesi gerekir. Bunun yanında oyuncunun rolle özdeşleşmesini engellemek için önerilen bir dizi yöntem daha vardır: -medi de tersine –di, ilk izlenimleri bellekte saklama, oyunun nasıl oynanacağına ilişkin açıklamaları söze dökme, rollerin değiş tokuşu…[103] Bunlar sırasıyla oyuncunun eyleminin başka eylem alternatifleri içinden seçildiğini, başka türlüsünün de mümkün olduğunu sezdirmesi, rolün bir hamlesiyle ilk

---

[100] Bertolt Brecht, **Bütün Oyunları, 7: Galilei'nin Yaşamı**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997
[101] Peter Thomson, "Brecht and Actor Training", **Actor Training,** Edit: Alison Hodge, Kanada, Routledge, 2010, s. 109
[102] **A. e.** s. 112
[103] Brecht, **Oyun Sanatı ve Dekor**, s. 31

karşılaştığındaki şaşkınlığını her gösterimde akılda tutup yeniden yaşaması, prova sürecinde başka rolleri hatta karşı cinsi de oynaması, parantez içlerini yüksek sesle okuyarak oynaması şeklinde açıklanabilir. Burada Brechtyen oyunculuk bu çalışmanın merkezi konusu değildir ancak bu yöntemin bu çalışma açısından ima ettiği anlam, bu şekilde çalışan ve oynayan oyuncunun ve ondan dolayımla seyircinin oyun kişisiyle özdeşlik kurmasının olanaksız olduğudur. Oyuncu daha da ileri giderek bunun bir oyun olduğunu, ilk kez burada kendiliğinden gerçekleşen bir olay olmadığını, uzun prova süreçleri sonucu hazırlanmış bir gösterim olduğunu, kendisinin de oyun kişisiyle aynı kişi olmadığını sezdirmek için seyirciyle göz göze temas kurar. Böylesi bir göz gözelikle "Senin önünde sergilediğim kişi ne yapacak bak dikkat et!" çağrısı, seyirciye yöneltilen "Gördün mü!" ünlemi, "Sen bu konuda nasıl düşünüyorsun bakalım?" sorusu değişik nüanslarla verilerek artistik bir biçimde ele alınır."[104] Böylesi bir durumda klasik dramın psikolojik gerçekçi oyuncusunun gözünü dikip baktığı dördüncü duvar elbette sarsıcı bir darbeyle yıkılır.

Sonuç olarak Aristocu klasik dram gerçekçiliğine karşı çıkışa temellenen Brechtyen epik diyalektik tiyatro, malzemesini dış dünyanın gerçekliğinden almakla beraber onu olduğu gibi, değişmez nitelikte değil, yadırgatarak, değişmeye yazgılı biçimde sunar çünkü yaşam gerçeği asıl gerçek olan toplumsal ideolojik gerçekliğin görünümüdür ve bu gerçeğin değişmesi, tiyatroda yabancılaştırılıp görünür kılınmasıyla mümkündür. Brecht'in, amacı doğrultusunda oluşturduğu kuram, kendi içinde tutarlı yapısıyla bu çalışma açısından dikkate değer bir dönüm noktasıdır. Hangi amaçla olursa olsun, sistemli bir klasik dram ve gerçekçi oyunculuk eleştirisiyle, hem gerçekçiliğin çıkmazlarını ortaya koymuş hem de mantıklı yöntemlerle bu çıkmazları çözümlemiştir. Klasik gerçekçiliğin seyirciyi aldatmaya yönelik boşuna çabaları, gerçeklik yanılsaması oluşturmaya yönelik gereksiz uğraşları, özdeşleşmeye ilişkin neredeyse imkansız çalışmaları bir bir terk edilir. Yeni çağın eğlence tarzı gündelik gerçeklerden kaçışla değil, durumun sorgulanması ve düzeltilmesi yoluyla şekillenir; dolayısıyla oyuncunun yönelimi sahne dışına yöneliktir diğer taraftan oyunsal niteliği korur, tiyatronun tiyatro olduğunu gizlemeye

[104] **A. e.** s. 27

çalışmaz; sergileme süresi ve uzam, seyircinin de içinde yaşadığı tek gerçekliktir.[105] Oyuncunun ve seyircinin gerçekliğinin, sahnenin teatralliği korunarak kurgusal gerçeklik düzleminde eşitlenmesi birçok çelişkiyi ortadan kaldırır. Seyirci ve oyuncu arasında daha şeffaf, dürüst bir ilişki ortaya çıkar. Sahne yaşam değildir, oyuncu da gösterdiği rolle aynı kişi değildir, hiçbir ikilik kalmamıştır. Oyuncu bir kurgunun göstericisi, seyirci de aynı kurgunun izleyicisi ve düşünsel katılımcısı olduğunu bilir.

Bütün bunlar bir arada düşünüldüğünde Brecht'in gerçekçiliğin açmazlarını saptayıp çözümlerken diğer yandan da gerçekçiliğin sonunu nasıl hazırladığı görünürlük kazanır. Brecht hem gerçekliği hem de klasik dramın kurucu öğelerini kullanmakla beraber, onları bambaşka bir kılığa sokup yabancılaştırırken doğru gerçeklerle dolaysız bir ilişki kurmak uğruna, yöntem olarak gerçekçiliğin altını oymuştur. Yüzyıllar boyu yerini muhafaza etmiş bir anlatım yöntemiyle, ona temellenmiş sistemli bir oyunculuğu merkeze almış bir anlayışın, böylesi bir karşı hamleyi ılımlı karşılaması kuşkusuz zor olacaktır. Doğu tiyatrosu için son derece doğal ve kabul edilebilir olan teatrallik ve yabancılaştırma, yanılsamacı batı tiyatrosunun gerçekçi kimliğine son derece aykırıdır. Brecht'in anlattığı bir anekdot bunu açıkça gösterir:

> Çinli oyuncu Mei Lan Fang batıdaki bir gösterimden sonra, yalnızca kadın kişileri canlandırdığını ama asla kadınlara öykünmediğini defalarca açıklama gereği duymuştur, erkekliğinde hiçbir eksiği olmayan bir adam, bir aile reisi hatta bir banker olduğunu sözlerine eklemiştir. Kimi kentlerde sahnede alçağı canlandıran bir oyuncunun gerçekte bununla ilgisi bulunmadığını açıklamak zorunda olduğuna da şahit olmuşuzdur. Bu zorunluluk yalnız seyircinin ilkelliğinden kaynaklanmaz batıdaki oyunculuk sanatının da kuşkusuz bunda payı vardır.[106]

Yukarıda özetlenen durum, batı tiyatrosunda süregelen oyunculuk, sahneleme ve dram anlayışı nedeniyle, seyircinin oyun kişisiyle oyuncuyu özdeş görme eğiliminde olduğunun açık bir göstergesidir. Böyle bir anlayışın hakim olduğu bir yerde, her ne kadar tarihsel avangartların deneysel hamlelerle önemli bir yol aldığı bilinse de, Brecht'in düşünceleri son derece radikal olur ve kolay kabul edilemez.

---

[105] Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, s. 233
[106] Brecht**, Oyun Sanatı ve Dekor**, s. 56

Bunda, söz konusu klasik gerçekçi anlayışa temellenen bir oyunculuk yöntemi olarak Stanislavski sisteminin kült nitelik taşıyıp tabulaştırılması, karşı konulmaz bir yöntem olarak algılanmasının da payı büyüktür. Bu yüzden Brechtyen epik diyalektik tiyatronun yaşadığı süreç kolay gerçekleşmemiştir, eski görüş ve önyargılardan kurulu dev bir yapı çökmüştür ama hala bir moloz yığını olarak gelişim yolunu tıkamaktadır; Stanislavski sistemi incelendi mi kült niteliği hemen anlaşılır, bu sistemin ciddiliği yargıların ileri vardırılmasına yol açmıştır.[107] Sistemin kalıplaştırılması ve tek doğru olarak kabulü, Brecht'in türlü güçlüklerle karşılaşmasına, kendisini ve yöntemini sürekli savunmasına neden olmuştur, Brechtyen oyunculuğa yönelik en yaygın olumsuzlama ise sistem oyunculuğuna oranla hafife alınması, kolay görülmesidir. Bu oynama biçimi serbestçe hep kendin olarak kalmaktan dolayı fazla yoruculuğu olmayan bir oynayış tarzı gibi görülür halbuki bu yöntemde aylarca süren metin analizini yine aylarca süren ayrıntı provaları takip eder, oyuncunun rahatlığı bu uzun süren çalışmaların ürünüdür.[108] Yani sonuç kolay izlenimi verse de bu izlenimi yakalamak için geçirilen süreç zorlu, uzun ve yorucudur. Ama söz konusu hafife alma hali, gerçekçiliği yücelterek başka türlüsüne ihtimal vermeyen donmuş bir bakış açısının ürünü olup, bunun benzeri bir bakışın örneklerinin ülkemizde de var olduğunu söylemek mümkündür ancak bu saptama üzerinde bir sonraki bölümde durulacaktır. Bu aşamada, modern tiyatronun son durağına uğrayıp klasik gerçekçi dramdan geriye kalan izlere ve parçalara son darbeyi vurarak söz konusu yapının yıkımını başlatan ve gerçeği yadsımak temasıyla da olsa son kez yeni bir gerçeklik anlayışı ileri süren absürt oyun yazarları üzerinde biraz durmak gerekir.

1. 3. Absürt Tiyatro: Var Olan Tek Gerçek Gerçeğin Olmayışıdır

Absürt tiyatro dramatik yapının ve gerçekçi dramın kırılmasında önemli bir aşamayı temsil eder ama bu aşamanın modern çağa mı postmodern çağa mı ait kabul edilmesi gerektiği biraz tartışmalıdır. "Bir yazar ve bir yapıtı incelendiğinde o yapıtın

---

[107] Brecht, **Epik Tiyatro**, s. 204-205
[108] Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, s. 220

modern ya da postmodern olduğunun saptanması güç olabilmekte ve postabsürt gibi yeni kavramlar ortaya atılmaktadır. Absürt tiyatro modern kapsamında mı postmodern kapsamında mı ele alınmalıdır?"[109] Bu sorunun cevabı biraz karmaşıktır bunun nedeni absürt tiyatroda modern ve postmodern sanata ilişkin birçok niteliğin bir arada yer alması, absürt oyunların yalnız modern çağ ile sınırlı kalmayıp postmodern çağa dek yazılmaya devam etmesidir. Bu tartışma, bu çalışmanın sınırlarını aşan bir konu olduğundan burada pek fazla üzerinde durulmayacaktır ancak absürt tiyatroyu modernden postmoderne geçiş evresindeki bir tiyatro anlayışı, bir kavşak olarak nitelendirmek akla yakın görünmektedir. Nitekim bazı eleştirmenlerce de absürt yazarların oyunları modernden postmoderne geçişi yansıtan bir köprü olarak nitelenmektedir.[110] Bu özellik akılda tutulmakla birlikte, absürt tiyatronun bu çalışmada modern bağlamında ele alınmasının nedeni, bu tiyatro anlayışında düşünsel olarak anlam ve gerçekliğin reddedilmesi söz konusu olsa da, biçimsel olarak henüz bir şey anlatma ve evrensel, asıl olan gerçeği sunma çabasından vazgeçilmemiş olmasıdır. Hatta dramın unsurlarında dönüşüm yaşansa da bu unsurların bazılarının hala varlığını koruduğu da gözlemlenebilir. Örneğin oyunla bir ya da birden fazla şey anlatma isteğine bağlı olarak, anlam öğesi ya da ileti yerli yerinde kalır. Anlamın ve gerçekliğin olmadığı bir evrende insanın varlığının saçma oluşu tüm oyunların ortak anlamı ya da iletisi olup yazarlar bu gerçeği, anlatılması gereken yegane gerçeklik olarak sunmakla, evrensel bir gerçeklik önerisi vermiş olurlar. Daha açık ama ironik bir deyişle gerçek olan tek şey anlamın ve gerçeğin olmadığıdır. Verili gerçeği olumsuzlayarak gerçeklik ve anlamı reddetmek bağlamında da olsa yeni bir gerçeklik sunmak onları modern kılar. Sundukları gerçek gerçekten de karşı durulamaz şekilde insanın biricik evrensel gerçeğidir.

Modern bağlamında ele alınmasına karşın tarihsel avangartlar ya da epik tiyatro gibi modern tiyatro anlayışlarından farklı olarak, ortak bir manifestoyla, akım adıyla kendini duyurmayan absürt yazarlar, sonradan, yapıtlarındaki benzerlikler nedeniyle, Martin Esslin'in yaptığı adlandırmayla bu ismi almıştır. "Esslin tarafından

---

[109] Güzin Yamaner, **Postmodernizm ve Sanat**, Ankara, Algı Yayınları, 2007, s. 111
[110] **A. e.** s. 112

absürt sınıfına dahil edilen yazarların (Beckett, lonesco, Adamov, Genet, Pinter vb.) ortak bir duyarlılık alanları, ortak dünya görüşleri ve sanat anlayışları, ortak tarihsel, kültürel ve ideolojik yaklaşımları; oyunların ise ortak tematik ve teknik yanları bulunmaktadır."[111] Benzer çağlarda benzer koşulları yaşamış olan yazarların, farklı coğrafyalarda, birbirinden habersiz olarak, benzer eserler vermiş olmaları, genelde sanatın özelde tiyatronun yaşam ve koşullarla doğrudan ilintisinin, klasik dram yapısının gerçekçilik nosyonundaki kırılmaları da bu çağın koşullarının gerektirdiğinin bir kanıtıdır. Yazarların bu çalışma açısından önem taşıyan bir başka ortak özelliği de yaşadıkları toplumda yabancı olmalarıdır. "Bu hareketin öncüleri o dönemlerde dünya sanatının merkezi sayılan Paris'e göç etmiş olan yabancılardır (Beckett-İrlanda, lonesco-Romanya, Adamov-Rusya…)"[112] Bu öteki olma hali, batı tarzı sanata dışarıdan bakmalarını, yerleşik anlayışı sorgulamalarını, sorunsallaştırdıkları dramatik yapıya yeni bir gözle bakıp yıkıcı da olsa yeni yaklaşımlar getirmelerini koşullamıştır. Buradan hareketle yıkımın gerekliliğini görme ve farklı bir anlayış sunma adına dışarılıklı olmanın bir gereklilik olduğu çıkarımı yapılabilir. Zira klasik dram anlayışı öylesine yerleşiktir ki bu anlayışın göbeğinde yaşayan sanatçılardan farklı bir görme biçimi beklemek zordur. Buna ek olarak absürt yazarlar yalnızca yaşadıkları topluma yabancı olma anlamında somut olarak dışarılıklı ya da öteki değildirler; "her biri kendisini kendi dünyasına kapanmış, başkalarından kopuk, yalnız ve dışlanmış olarak gören bir bireydir."[113] Gerek biçimsel gerek içerik anlamında yaptıkları, yerleşik olan karşısındaki sarsıcı hamle kolay kabul edilebilir değildir; bugün bizim için alışılmış olan bu oyunlar, dönemi için son derece aykırı ve radikal olup tepkiyle karşılanmış, denilebilir ki yazarlar farklı ve yıkıcı olmanın bedelini ödemişlerdir.

Bütün bunlar bir yana, absürt tiyatronun temsilcisi olan yazarların, bu çalışma açısından en önemli ortaklığı, verili gerçeklik anlayışına duydukları tepki ve gerçeği yadsımalarıdır. Öyle ki modern tiyatroda her anlayış böylesi bir gerçeklik ve

---

[111] Bünyamin Aydemir, "Absürt Tiyatro ve Yapısal Özellikler", **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi,** 4. Sayı**,** 2003, s. 12
[112] **A. y.**
[113] Martin Esslin, **Absürt Tiyatro**, Çev. Güler Siper, Ankara, Dost Yayınları, 1999, s. 24

gerçekçilik yadsıması taşısa da hiçbiri bu yadsımayı absürt tiyatro kadar merkeze koymamış, deyim yerindeyse bu kadar ileri gitmemiştir. Absürt yazarlar kesinliğin trajik yitimi ve tanrının ölümü karşısında insana asıl gerçeğiyle karşılaştığında bunu ayrımsaması için, yeni bir bakış kazandırmak için çabalar; asıl gerçekliğin bilincinde ve ayrımında olmadan yaşanan yaşamların absürtlüğünü yererek eleştirirler.[114] Asıl gerçeklik yaşamın dışsal aldatıcı gerçeği değildir hatta saçma buldukları da böylesi bir yanılsamanın gerçekliğine inanarak yaşamamızdır. Asıl gerçek öleceğini bilerek yaşamanın absürtlüğü, böylesi bir yaşamda gerçek ve anlam arayışının boşunalığıdır. Dolayısıyla absürt tiyatro yaşamın ve var oluşun ironisini odağa alıp sorgular. İnsan varlığının ölümle belirlenmesi varoluş sürecini ironik kılar; absürt yazarlar insanın var olmaktan kaynaklanan bunalımını yansıtmış, uyumsuzluğu uyumsuzluğun dili ve araçlarıyla anlatmışlardır.[115] Zira böylesi bir gerçekliği var olan klasik gerçekçi dram yapısının anlatım biçimiyle dile getirmek mümkün değildir. Yani yine yeni bir gerçeklik anlayışı, gerçekçi olmayan yeni bir biçim gerektirmiştir.

Absürt tiyatronun gerçeklik eleştirisi, kaçınılmaz olarak, beraberinde klasik dramatik yapının yaslandığı gerçekçiliğin eleştirisini getirir. Eğer dış dünyanın verili gerçekliği koca bir yanılsamaysa, bu gerçekliği yansıtan tiyatro da bir aldatmaca olacaktır. Absürt oyun yazarı Ionesco, bu konudaki eleştirileriyle önde gelir. "Ionesco tiyatro bağlamında bir üst-anlatı olarak değerlendirebilecek olan gerçekçi tiyatronun geleneklerini, yazdığı oyunlar, denemeleri ve kendisine yöneltilen eleştirilere cevap niteliğinde yazdığı yazılarıyla altüst etmiştir."[116] Eğer dış dünyanın gerçekliği gerçek değilse, bu dünyayı sahneye taşıdığı için kendini gerçekçi addeden bir tiyatro anlayışı, hem kendini hem izleyiciyi kandırmaktadır. Bu durumda gerçekçi tiyatronun gerçekçi olmadığı gibi bir açmaz ortaya çıkar. Ionesco şu sözleriyle gerçekçiliğin bu açmazını ortaya koyar: Gerçekçiliğin gerçekçi olmadığını düşünüyordum ve hala düşünüyorum ve gerçekçi tiyatroya karşı savaşıyor ve eleştiriyordum. Gerçekçiliğin gerçekçi olmadığını söylüyordum, gerçekçilik gerçeği bir başka biçimde düşünen ve şekillendiren bir tiyatro ekolüdür. Tüm gerçekçi

---

[114] **A. e.** s. 312
[115] Beliz Güçbilmez, "Absürt Tiyatroda İroni", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** 15. Sayı, 2003, s. 134
[116] Özsoysal, Pekman, Firidinoğlu, **a. g. e.**, s. 110

oyunlar birer aldatmaca oyunudur.[117] Ionesco eleştirilerinde haklıdır, kesin olmayan, değişken dış dünyanın gerçekliğine inanmak da onu yansıttığı için kendine gerçekçi demek de anlamsızdır. Buna karşın absürtlerin tek gerçek olarak işaret ettiği, öleceğini bilerek yaşamanın anlamsızlığı, kimsenin reddedemeyeceği, insanlıkla yaşıt ve çözümü bulunamamış bir gerçektir. Çağlar boyu ölümsüzlüğü arayan insan bu bunalımına çare bulamamış ve ölüm ortak paydasında birleşmiştir. Bununla birlikte bu gerçeği anlatan absürt yazarlar, yerleşik anlatım biçimini benimseyenlerce gerçekçi görülmezler. Hatta tam da bu nedenle absürt tiyatro dilimize saçma olarak çevrilir. Zehra İpşiroğlu, uyumsuz tiyatronun aslında çok temel bir gerçekle ilişki kurması bağlamında gerçekçi olduğunu öne sürdüğü ve bu nedenle Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik diye adlandırdığı eserinin girişinde "Absürt tiyatronun anlamsız ya da saçma diye tanımlanmasını doğru bulmuyorum. Burada mantıksal bir çelişki değil gerçekçilik düzeyinde alışkanlıkların, gelenek ve törelerin dondurduğu kalıplarla yaşam arasındaki tutarsızlık, uyumsuzluk söz konusudur."[118] sözleriyle bu adlandırmaya karşı çıkar, hatta ona göre absürt tiyatro yerleşik kanının tersine yaşam gerçeğinin de çok uzağında değildir. Bu akımda görünüşteki çelişki izleyicinin dikkatini yaşamdaki bir uyumsuzluğa çeker.[119] Bu çerçevede absürt tiyatroya ilişkin gerçekçi olmadığı yönündeki tespitler, yalnızca tabulaşmış, katı, tek tip bir gerçekçilik anlayışının görüşleri gibi görünmektedir. Gerçekçi olmak için illa dış gerçeği anlatmak ve anlatırken de gerçeğe benzerliği ilke olarak almak gerekmez. Absürt oyun yazarları çok daha evrensel ve geçerli bir gerçekliği, gerçekçi olmayan etkili yöntemlerle görünür kılarlar. İnsanın çözülemeyen var oluş sorununu ve bu sorunun yarattığı ruh halini, farklı bir dille anlatırlar. Dolayısıyla absürt tiyatro var olma deneyimiyle ilgilidir bunu yaparken de insan durumunun gerçekliği gözler önüne serilir; bu psikolojik içsel gerçeğin incelenişi dışsal nesnel gerçeğin araştırılmasından hiç de daha az gerçek değildir, içsel gerçek dış gerçek kadar

---

[117] Eugéne Ionesco, "Uyumsuz Tiyatro hep Vardı ve Gelecekte de Var Olacak", **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı 192, 15 Mayıs 1988, s. 23
[118] Zehra İpşiroğlu, **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996, s. 11
[119] **A. y.**

gerçektir.[120] Bu çalışmanın sunduğu bakış açısıyla, Ionesco'yu yankılar şekilde, absürt yazarların gerçekçilere oranla çok daha gerçekçi olduğu artık söylenebilir.

Klasik dram yapısının gerçekliğini reddeden absürt oyun yazarları, buna paralel olarak kendi evrensel gerçekleriyle ilişki kurmak için, klasik dramatik yapıyı reddeden bir tavır geliştirerek, dramatik yapıdaki çözünmeyi son noktasına vardırırlar. "Böylece tiyatronun 20. yüzyıla değin önem verdiği ne varsa, konu, olay, karakterler ve kahraman tipleri, yazınsal anlatım, dile değin her türlü anlatım araçları bir bir yıkılır."[121] Çünkü verili anlatım araçları ve dramatik yapıyla insanın uyumsuzluğu gerçeğini anlatmak mümkün değildir. Geleneksel olay örgüsünde yer alan serim-düğüm-çatışma-sonuç gibi etmenler absürt oyunların olay örgülerinde yer almazlar, eylem ise ikinci planda olup, duruma indirgenmiştir; oyun kişisi tepkisini karşısındaki güçle çatışarak göstermez, çatışmanın yerini amaçsız ve anlamsız davranışlar almıştır.[122] Yani bu tiyatroda karakter değil insanlığın sivriltilmiş temsilcileri vardır, var oluş sorunu içinde, çatışma yaşama gücünden yoksun bireylerin durumu gözler önüne serilir, bu oyunlar bir nevi durum oyunudur. Tam da bu nedenle bu oyunların bitmişlik duygusu yaratan net bir finali yoktur, bir durum döngüsel şekilde kurularak yaşamın kısır döngüsünü imler. Denilebilir ki, modern tiyatronun diğer anlayışları olarak tarihsel avangartlar ve epik tiyatro, klasik dramın bir ya da birkaç yönüyle savaşırken absürt tiyatro hem gerçekçiliği yadsımayı hem de buna bağlı olarak dramın asal öğeleriyle olan savaşımı uç boyuta vardırmış, Aristocu dramın en önemli öğeleri olan karakter, eylem ve çatışmayı yerle bir etmiştir.

Dramatik yapının absürt oyunlarda korunan tek öğesi konu ve anlamdır ancak o da görelileştirilmiş, yoruma açık hale gelmiştir. Yine de tartışmasız olan asal gerçek ya da anlam, insanın, anlamsız, gerçekliği kuşkulu, sonlu bir dünyadaki var olma çabasının uyumsuzluğudur. Oyunlardaki yaygın konular, hedeflenen evrensel gerçekle koşut olarak evrensel özellik taşır: hayatın anlamsızlığı ve insanın ölüme yazgılı oluşu, yabancılaşma, iletişimsizlik, insanın korku ve kaygılarla yüklü,

---

[120] Esslin, **Absürt Tiyatro**, s. 328
[121] İpşiroğlu, **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik**, s. 23
[122] Aydemir, **a. g. e.** s. 22

güvensiz oluşu, bireyin kitleyle savaşımı…[123] Sıralanan bu konuların son derece gerçek ve herkes için geçerli sorunlar olduğu açıkça görülmektedir. Absürt tiyatroyu absürt kılan, bu gerçekleri sunmada benimsediği anlatım yöntemidir. Yani gerçekle yüzleşme anlamında oyunlarda sergilenen tutum son derece gerçekçi, yöntemler ise gerçekçilikle sınırlı değildir. Bu konular hiçbir şekilde klasik dramın yerleşik gerçekçiliğiyle sahneye getirilmez. Buna karşın yazarların her birinin gerçekliği yadsıma ve dramatik yapıyı kırma biçimleri birbirinden farklı, kendine özgüdür. Birkaç absürt oyun yazarı ve oyunlarına biraz yakından bakıldığı takdirde söz konusu anlayış somutluk kazanacaktır.

Öncelikle absürt oyun yazarlarının hepsinin yaşam gerçeğine yönelik ciddi bir şüphesi, gerçeklik ve anlamla derin bir sorunu vardır. Zaten öyle olmasaydı klasik dramın gerçekçiliğini geri dönülmez bir aşınmaya uğratamazlardı. Örneğin Beckett için yaşam, tanrının varlığını kanıtlayacak bir ipucunun olmadığı, çığırından çıkmış bir dünyada, doğumla ölüm arasındaki kısacık anın, anlamsız detaylarla sonsuza dek sürecek gibi uzatıldığı, dünyaya hiçbir anlam katmadan noktalanan kısır bir serüvendir.[124] Yaşamı böyle gören birinin onu olduğu gibi sahneye getirmesi beklenemez kuşkusuz. Bu nedenle Beckett'in kişileri umutsuz da olsa sahnede durmadan benliğini, gerçekliği ve anlamı arar dururlar ancak hiçbir oyunda bulamazlar. Ünlü oyunu Godot'yu Beklerken'de, Gogo ve Didi, oyuna adını verdiği üzere Godot'yu beklerler, ne kadardır bekledikleri ve ne kadar bekleyecekleri meçhuldür ve her perde Godot'nun gelmeyişiyle sonlanır.[125] Godot burada anlam, gerçeklik, tanrı, umut, kurtuluş gibi nice anlamı ima eder. Benzer şekilde Oyun Sonu'nda Hamm ve Clov, bu oyunu sonlandıracak son hamleyi beklerler, bekleyiş ve arayışları boşa çıkar, oyun bir türlü son bulmaz.[126] Bu bir yaşam oyunuysa, başlatanı, bitireni, anlamı belli değildir ve adı üstünde yaşam gerçek değil sadece bir oyundur. Krapp'ın Son Bandı'nda yaşamını ses kaydına alan Krapp, hayatında bir tek gerçek

---

[123] **A. e.** s. 13-18
[124] Ayşegül Yüksel, **Samuel Beckett Tiyatrosu**, İstanbul, Habitus Yayınları, 2012, s. 33
[125] Samuel Beckett, **Godot'yu Beklerken**, Çev. Tarık Günersel, Uğur Ün, İstanbul Kabalcı Yayınları, 2012
[126] Samuel Beckett, **Oyun Sonu**, Çev. Genco Erkal, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2007

ve anlamlı an arar ancak arayışı sonuçsuz kalır ve tam anlamıyla yaşamadığı anlaşılır.[127] Beckett'in kişilerinin arayışı, tıpkı kendi arayışı gibi olumsuz sonlanır.

Ionesco'nun gerçekliği yadsıması çok daha doğrudandır ve bunu sürekli dile getirir, gerçekliğe sıkı sıkıya bağlı klasik tiyatrodan nefreti de bu yüzdendir. Hatta gerçekçilik düşmanlarının mesihi, anti tiyatronun sözcüsü olarak nitelendirilir, açıkça gerçekliğe, üstü kapalı olarak gerçekçiliğe karşı olan yazar, sözcüklerin anlamsız, insanlar arası iletişimin olanaksız olduğu görüşündedir.[128] Bu görüşünü dile getirmek için sahneyi gerçekçi olmayacak şekilde biçimlendirir, sahneye gerçek üstü bir görünüm verir. Çünkü ona göre gerçeğe gerçek dışılık katmak için gerçek olmayana gerçeklik katmak gerekir.[129] Sahneye taşınan gerçek dışı imgelerle gerçekliği yadsımak için kullandığı yol Beckett'e oranla daha komiktir. Gerçekliğin yokluğunun yarattığı karamsarlık ve umutsuzluk, Ionesco'da yerini, bu trajedinin içinde devinen insanlığın gülünç durumuna bırakır. Bu bağlamda baskın üslup trajikomik kara komedidir. Yani komik olanla trajik olan iç içe geçmiştir, komik olan yansıtılır, tanrısız ve düzensiz bir dünyada insanın umarsızlığıyla trajik olan da baskın şekilde kullanılır.[130] Örneğin yazarın Gergedanlar adlı oyununda baskın eğilime uymak için giderek gergedanlaşan oyun kişilerinin durumu[131] hem acınası hem gülünesi bir nitelik taşır. Aynı şekilde Önder oyununda başı bile olmayan bir lidere tapınan kitlenin hali[132] komik ve trajiktir. Oyunlardaki gerçekdışı imgeler yani sahneye dolan gergedanlar ya da başsız bir önder, grotesk, karikatürize ve alaycı bir üslupla evrensel anlamsızlık gerçeğini, bu gerçek içindeki insanın durumunu imler.

Gerçeği yadsıma düşüncesinde en yıkıcı tavır, absürt oyun yazarlarından Jean Genet'de görülür. Genet dramaturjisinin asal iletisi yaşamın bir oyun olduğu,

---

[127] Samuel Beckett, **Krapp'ın Son Bandı**, Çev. Fatih Özgüven, Ahmet Soysal, İstanbul, İletişim Yayınları, 1993
[128] Esslin, **Absürt Tiyatro**, s. 105
[129] **A. e.** s. 123
[130] Aydemir**, a. g. e.** s.26
[131] Eugene Ionesco, **Toplu Oyunları 4- Gergedanlar,** Çev. Hasan Anamur, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000
[132] Eugene Ionesco, **Gelinlik Kız, Önder**, Çev. Genco Erkal, Ülkü Tamer, Cemal Süreya, İstanbul, De Yayınları, 1964

gerçeğin yokluğudur. Öyle ki tiyatro yaşamdan daha gerçektir çünkü tiyatroda rol yaptığımızı bilmemize karşın yaşamda bunun farkında değilizdir ancak bunu fark etmek gerekir. Bu farkındalığı yaratmak adına "oyunlarında izleyicinin günlük hayatının, tiyatronun kendisinden daha sahte olduğu anlayışının sürekli yinelendiği görülür. (...) Gerçeklik duygusunun kırılmasının ya da gerçeğin olumsuzlanmasının Genet tiyatrosundaki temel aracı roldür."[133] Yazarın absürt oyunları, bu düşünceyi destekler şekilde, oyun içinde oyun formunda kurgulanır, oyun kişileri bu oyunlarda çeşitli roller, kimlikler üstlenerek var olurlar. Balkon oyununda, geneleve gelen müşterilerin cinsel ihtiyaçlarını gidermek yerine, seçtikleri rolü bir süreliğine oynadıkları oyunlar izlenir.[134] Aynı şekilde Hizmetçiler oyununda hizmetçi Claire ve Solange, dönüşümlü olarak hanımefendi rolüne girmenin tatminini yaşar.[135] Her iki oyunda da kişiler finalde role kendini kaptırmanın sonucu olarak şiddet uygular, aslında vurgulanmak istenen nokta, yaşamda da her şey oyun, kişiliklerimiz birer rol olduğu halde, onu gerçek kabul etme yanılgımız ve bu konudaki aşırılığımızdır.

Gerçekliğe yönelik bu reddedici tavır, oyun kişilerinin o gerçekliğin içinde devinme güçlerini yani eylemi yok eder. Oyunlarda eylem, olay yoktur, büyütülmüş durumlar vardır. Beckett'in oyunlarında var olan tek eylem beklemektir daha doğrusu eylem beklemeye indirgenmiştir zira beklemenin ne kadar eylem olduğu tartışılır. "Beklemek sürekli değişim olan zaman eylemini yaşamaktır ve öyleyken gerçek bir şey meydana gelmediği için bu değişim kendi içinde bir yanılsamadır. (…) (Yani) Bir gün diğerine benzer ve öldüğümüzde hiç var olmamış olabiliriz."[136] Daha açık bir ifadeyle insan yaşamı aslında ölümü beklemektir, ölümü beklerken yapılan anlamsız şeylerin toplamından ibarettir, bu bağlamda beklemek, hiç yaşamamış olmakla eş değerdir. Godot'yu Beklerken'de Gogo ve Didi'nin bekleme sürecinde durmadan yinelediği söylemleri, oynadığı oyunları izleriz[137], aynı şekilde Oyun Sonu'nda da Hamm ve Clov'un bekleme sürecinde yaptıkları[138] üzerinden insanlığın

---

[133] Güçbilmez, "Absürt Tiyatroda İroni", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** 15. Sayı**,** s. 127
[134] Jean Genet, **Balkon**, Çev. Başar Sabuncu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006
[135] Jean Genet, **Hizmetçiler**, Çev. Salah Birsel, İstanbul, Nisan Yayınları, 2000
[136] Esslin, **Absürt Tiyatro**, s. 47
[137] Beckett, **Godot'yu Beklerken**

yaşamı gözler önüne serilir. Klasik dram gerçekliğini ve gerçekçiliğini reddeden bu yaklaşım, eylem yerine beklemeyi koyarken çok daha önemli bir gerçeği anlatır.

Ionesco'da da eylem yerine durum ve o durum içinde insanların içine düştüğü trajikomik haller sahnelenir. Sahnede çizilen durum gündelik gerçekliğe gönderme yapmakla beraber gündelik hayatta rastlanmayacak ölçüde olağandışıdır. "İşlenen izleklerin olmayacak, akıl almayacak durumlar yaratarak ortaya konulması Ionesco'da sıkça rastlanan bir anlatım şeklidir."[139] Yazarın Gergedanlar oyununda sahneyi gergedanlar sarar[140], Amadee oyununda evin ortasında, karı koca arasında sürekli büyüyen bir ölü vardır.[141] Bunların hiçbiri gündelik gerçeklikte ya da onu referans alan gerçekçi tiyatroda görülebilecek şeyler değildir hatta Ionesco bu nedenle, "İnsan tiyatroda her şeyi yapabilir ama insanın en azı yapmaya kalkıştığı yerdir orası."[142] sözleriyle var olan tiyatroyu eleştirir. Sahne olanaklarını, sınırlarını zorlayan Ionesco, gerçek dışı durumu sahneye taşımakla gerçekçilikten çok daha ileri düzeyde bir gerçeği dile getirir. Sahneyi saran gergedanlar, burjuva kapitalizminin tektipleştiriciliğinin, kitle konforunun; büyüyen ölü, karı koca arası nefretin, uzaklığın ve iletişimsizliğin sembolü olarak yorumlanabilir. Son kertede sahneyi kaplayan şeyler, çok derin bir gerçeği, "bireyin dünyayla başa çıkmanın yorucu göreviyle, bunun akıl almaz büyüklüğü ve süresi karşısında kendi yalnızlığıyla yüz yüze gelmesindeki korkuyu anlatır."[143]

Genet'nin oyunlarında ise dışsal eylem vardır ama bu eylemlerin gerçeklik boyutu sorgulamaya açıktır. Oyun içinde oynayan kişiler aracılığıyla giderek neyin gerçek neyin oyun olduğu bulanıklaşır, böyle bir düzlemde eylemin varlığı tartışmalı bir zemine oturur. Gerçekle gerçek dışının arasındaki sınır Genet'nin asıl sorunudur, sahneyi aynalar ve paravanlarla donatarak tüm oyunlarında bu sınıra saldırır ve bu ayrımı sorgulatır. Ayna gerçeklik izlenimi yaratan bir görüntü, bir yanılgı sunarken

---

[138] Beckett, **Oyun Sonu**
[139] İpşiroğlu, **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik**, s. 50
[140] Ionesco, **Toplu Oyunları 4- Gergedanlar,**
[141] Eugene Inesco, **Amadee,** Çev. Gülsevi Mirza, İstanbul, Düzlem Yayınları, 1991
[142] Esslin, **Absürt Tiyatro**, s. 134
[143] **A. e.** s. 122

paravanlar her zaman ardında bir başka gerçeğin saklı olduğunu ima eder. Bu nedenle Genet'nin aynalar oyunu var olmanın temel absürtlüğünü, hiçliğini ortaya koyar; kandırıcı görüntülerden oluşan dünyayı izleyebileceğimiz sabit noktanın kendisi yalnızca bir aynadaki yansıma olarak gösterilir.[144] Böylece aynalar gerçekliğin yanılsama olduğunu vurgulayan temel metafordur, her şeyin bir yanılsama, bir oyun olduğu bu evrende gerçek bir eylemden söz etmek olanaksızdır.

Eylemin ve çatışmanın olmadığı bir tiyatroda karakterden söz etmek de mümkün değildir. Oyun kişileri farklı boyut ve niteliklerle karakter olmaya direnir, özel bir karakter olmaktan ziyade, varoluş sorununu çözemeyen genel insanlığı simgelerler. Örneğin "Beckett, insanlarını zaman ve uzamdan, sınırlarından soyutlayarak onları evrensel bir konuma yerleştirir."[145], donmuş bir dünyada, kıpırdamaktan yoksun, heykel gibi kişilikler çizer. Kişiler karakter olmadığı gibi aralarında bir ilişkinin var olduğundan da söz edilemez, bir arada oluşları tercih değil zorunluluktur, çizilen tek ilişki, bağımlılık ilişkisidir. Godot'yu Beklerken'de Gogo ve Didi sürekli ayrılmak ister, beceremez, her gün aynı yerde, birlikte beklerler.[146] Oyun Sonu'nda Hamm ve Clov da birbirine bağımlıdır, Hamm sakattır yürüyemez, yiyeceklerin olduğu kilerin şifresini o bilir, Clov oturamaz, şifre için Hamm'a ihtiyacı vardır; Hamm ölmek Clov gitmek ister, ikisi de bunu başaramaz.[147] Mutlu Günler'de dev bir tepenin ardında kendisini bekleyen, dinleyen bir kocası olduğunu var sayan Winnie'nin yaşadığı,[148] bir tür kendini kandırma sürecidir, ortada bir ilişki yoktur yalnızca tek yanlı bir ilişki var sayımı söz konusudur. Beckett yaşamdaki ilişkilerin de bir tür bağımlılık ve zorunluluk içerdiğini, kendimizi ilişki varsayımıyla avuttuğumuzu anlatmak için kişiler arası ilişkiyi olabildiğince asgari düzeye indirger.

Ionesco ve Genet için de karakterin varlığından söz etmek olası değildir. Genet'nin yanılsama tiyatrosunda kişilerin gerçekliği kuşkuludur, ele gelen bir varlıkları yoktur. Genet kişileri düş içinde bir simge, aynadaki bir yansıma, düş

---

[144] **A. e.** s. 167
[145] Sevim, **a. g. e.,** s.105
[146] Beckett, **Godot'yu Beklerken**
[147] Beckett, **Oyun Sonu**
[148] Samuel Beckett, **Mutlu Günler**, Çev. Akşit Göktürk, İstanbul, De Yayınları, 1965

içinde bir düştür.[149] Ionesco'nun kişileri ise son derece gerçek dışı, grotesk, karikatürize çizilir. "Ionesco, belli tipleri ipleri gizlenilmeyen birer kukla olarak çıkarır sahneye."[150] Bu yarı kukla kişiler eyleme geçemezler, karakterde olan kahramanca nitelikleri taşımazlar. Gergedanlar oyununda gergedana dönüşmeyip insan kalan Berenger[151] bile, bir kahraman ya da karakter değildir. Düştüğü trajikomik durum içinde acınası bir insandır, gergedan olmamak onun için olumlu bir şey, bir kahramanlık değildir, hatta o gergedana dönüşmek ister ama beceremez. Ionesco karakter ya da kahramandan umudunu keserken çözümü insanlar arası ilişkide arar ama oyunları ilişki kurmanın imkansızlığını anlatır. Amadee oyununda büyüyen ölü bedeni karı koca arasına girerek onların ilişki içinde olmasını engeller[152], Kel Şarkıcı'da yıllarca aynı evi paylaşan karı koca birbirini tanıyamaz, oyun onların tanış çıkma sürecini konu alır.[153] Yani buradaki ilişkileri ilişki olmaktan çıkaran, Beckett'te sunulan bağımlılık ya da zorunluluk yerine bir tür imkansızlıktır. Yazarlar karakter ve ilişkilere yönelik bütün bu hamlelerle yine bir gerçekle hesaplaşırlar, gerçek sandığımız benliğimizin ve var sandığımız ilişkilerimizin içini boşaltıp kuşkulu kılarlar.

Klasik dramatik yapıdaki bozulmayı kaçınılmaz olarak dilin yapısının bozulması izler. Bir önceki bölümde detaylandırıldığı üzere, klasik dram, metin merkezli, dil üzerine kuruludur, sahneleme, metnin, ona sadık bir şekilde sahneye aktarımıdır, gerçekliğe ve anlama güvenen dramatik yapının temsilcileri, dilin, gerçekliği ve anlamı iletme işlevine de güvenirler. Absürt yazarlar için gerçek ve anlamın kuşkulu olmasına koşut olarak, onu iletme iddiasındaki dil de kuşkuludur. Zaten anlattıkları gerçek dış dünyanın gerçekliği olmadığından, uyumsuzluk gerçeğini uyumlu, karşılıklı diyalog ve iletişime dayalı dille anlatmak imkansızdır. Bu düşünce, bir önceki bölümde sözü edilen postyapısalcı anlayışın dile yönelik saldırısını önceler. Bu düşüncenin absürt oyunlarda yol açtığı sonuç, diyalog kuruyor

---

[149] Sevim, **a. g. e.,**, s.121
[150] **A. e**. s. 119
[151] Ionesco, **Toplu Oyunları 4- Gergedanlar**
[152] Inesco, **Amadee**
[153]Eugene Ionesco, **Toplu Oyunları 2- Kel Şarkıcı,** Çev. Hasan Anamur, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997

gibi göründüğü halde monolog yapısıyla kendi kendine konuşan, asla iletişim kuramayan oyun kişilerinin tuhaf sözleridir. Söz gelimi "Klişelerden oluşmuş bir dilin ifade konusundaki yetersizliğini kendi oyunlarındaki dil kullanımıyla göstermeye çalışan Ionesco, verili anlam sistemini, ironik bakış açısıyla yıkmaya soyunmuş, her tür konuşma ve eyleme konvansiyonunu darmadağın etmiştir."[154] Bunun için Gergedanlar oyununda diyalogları çaprazlamıştır. İlk sahnede herkes ipe sapa gelmez bir konu üzerine konuşmaktadır ancak birinin cümlesini konuştuğu kişinin yanıtı değil sahnenin bir başka yerinde bir başka konuda konuşan kişinin cümlesi takip eder.[155] Böylece diyaloğun sınırları zorlanırken, zaten saçma şeyler üzerine konuşan oyun kişilerinin sözlerinde, bir mantıksal izlek takip etmek de olanaksızlaşır. Bu yolla yaşamda da kendimizi ifade ettiğimizi sanırken çoğu kez anlatamadığımız ya da birbirimizi yanlış anladığımızın altı çizilerek dilin gerçekliği de tüm gerçekler gibi sorgulamaya alınır. Aynı zamanda klasik dramatik yapının merkezi unsuru olan dil ve metin de yerinden edilir.

Dilin Beckettyen yapıbozumu Ionesco'ya oranla daha ileri düzeydedir. Tamamen kendi dünyasında, diyalog görünümüyle monologlar düzen oyun kişilerinin sözleri, öylesine mantıksal bağlamdan uzaktır ki, klasik dramda iletişime hizmet eden dilin görevi Beckett tiyatrosunda adeta iletişimsizlik sağlamaktır. Çünkü "Beckett'in oyunları aralıksız değişime uğrayan bir dünyadaki anlamı bulma zorluğunu anlatır (…) karakter parçalanmasına paralel olarak dilin de parçalandığı görülür. (...) Bu yüzden diyaloglar, hedefini yitirmiş amaçsız bir dünyada yalnızca zaman geçirmek için eğlenceli bir oyuna dönüşür."[156] Oyun kişileri bekleyiş sürecini doldurmak için ya konuşur ya da oyun oynarlar. Deyim yerindeyse çok ve boş konuşurlar, dilin anlamla arasında geçerli olduğu düşünülen bağ, ancak bu şekilde kopartılabilir. Kişiler dilden, dilin anlam ve gerçeklikle kuracağı bağlantıdan yoksunlardır, bu yoksunluğu yazın süreci içinde giderek artan bir bedensel yoksunlaşma takip eder. Godot'yu Beklerken'de oyun boyu Vladimir başından,

---

[154] Güçbilmez, "Absürt Tiyatroda İroni", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** 15. Sayı, s. 121
[155] Ionesco, **Toplu Oyunları 4- Gergedanlar**
[156] Sevim, **a. e.,**, s. 111

başındaki şapkadan, Estragon ise ayaklarındaki rahatsızlıktan şikayet eder.[157] Ancak yazın süreci ilerledikçe, Beckett kişilerinde bedensel rahatsızlıklar artar. Kişilerin sahne üzerindeki hareketi kısıtlanır, yalnız eylem değil hareket de yavaş yavaş ortadan kalkar, hatta oyun kişileri bedenlerinin bir bölümünü yitirmeye başlarlar.[158] Oyun Sonu'nda Hamm ayağa kalkamaz, oyun boyu sahnede oturur, Clov da zik zak çizerek yürümek zorundadır, o da hiçbir şekilde oturamaz, Nell ve Nagg çöp kutusundan ara ara başını çıkarmak dışında bir şey yapamaz.[159] Mutlu Günler'de Winnie boğazına kadar çamura batmıştır yalnızca yüzünü görür, konuşmalarını duyarız.[160] Bedensel devinimin kısıtlanması, anlamın artık yalnız dille değil görüntüyle, belli belirsiz bile verilemeyecek kadar yıkıldığını gösterir. Oyunlarını takip ettikçe Beckett'in anlamı yitiriş sürecini de adım adım görürüz. Öyle ki son oyunlarında dille ya da görüntüyle bir şey anlatma olgusunu sıfır noktasına indirip radyo oyunu ya da sözsüz oyunlar yazdığı görülür. Krapp'ın Son Bandı, baştan sona bir ses kaydıdır ve radyo oyunu türünde kurgulanmıştır.[161] Bu aşama, anlam, gerçeklik ve dilden yoksunlaşan insanlığın vardığı son noktadır.

Bu çerçevede absürt tiyatro, klasik dramın yaslandığı gerçekliği yıkarken onun malzemesi olan dili de dönüştürüp gerçekliği yansıtma, anlamı üretme işlevinden soyar. Klasik dramda odağa alınan dilin işlevi hayli azaltılırken, dil, diğer bütün tiyatro araçlarıyla aynı düzeye getirilir ve dilin yapısıyla özgürce oynanır. Absürt tiyatronun bunu yaparken oluşturduğu, klasik dramın verili dilinin ve metninin yerine koyduğu şeyse gösterimin dili ve tiyatronun bizzat kendisidir. Ionesco'da sahneyi kuşatan gerçek dışı imgeler, Beckett'te görülen yoksunlaşma, Genet'nin aynaları ve paravanları hep metinsel değil gösterimi odağa alan bir yaklaşımı getirir. Teatral öğeler, dil ve anlam uğruna, onların hizmetine girmek için kendi varlığından vazgeçmez. Oyunlar genellikle teatral durumun kendisinin etrafında biçimlenir, kendi kurgusallığını ve kendi gerçekliğini yaratır, bu anlamda salt bir anlam yaratımına katkı için yaratılmamışlardır; kendini referans gösteren,

---

[157] Beckett, **Godot'yu Beklerken**
[158] Yüksel, **Samuel Beckett Tiyatrosu**, s. 102
[159] Beckett, **Oyun Sonu**
[160] Beckett, **Mutlu Günler**
[161] Beckett, **Krapp'ın Son Bandı**

kendine gönderen oyunlarda anlam, tiyatronun bileşenlerinin içinde aranmalıdır.[162] Böylesi bir öz gönderimsellik, her şeyin biricik anlamın güdümünde olduğu, dil ve metni odağa alan klasik dramatik yapıya çok yabancıdır ve tiyatroyu tiyatro değil gerçeğin yeniden üretimi kılan yaklaşımdaki son dayanak olarak dili ve metni yıkar.

Son kertede absürt tiyatro, bütün bu hamleler sonucunda, klasik dramatik yapıdaki asal öğeler olan olay örgüsü, çatışma, eylem, karakter ve dili yerle bir eder, geriye kalan tek şey anlam ya da ileti olur. Ancak bu anlam da kolayca yakalanamaz, muğlak, yoruma açık, izleyicinin katkısını bekleyen boş alanlarda sezdirilir. Sezdirilen anlam ya da gerçeklikse, gerçeklik ve anlamın olmadığı gerçeğidir. Dolayısıyla var oluşun özünde yatan ironi, oyunların iletisini ironik kılar. Ancak yalnız bununla kalmaz, yazın teknikleri de bir tür ironi barındırır. Hiçbir şeyin anlamı olmadığını anlatmak için bile olsa dile ve anlatıma başvurulmakta, yıkım için yıkılan olgunun bizzat kendisi kullanılmaktadır. Beckett'te tiyatronun kendine gönderme yapması, Ionesco'da dilin iletişim sağlamadığını anlatmak için yine dilin kullanılması, Genet'de ise gerçeğin sahteliğinin tiyatronun daha gerçek olduğu fikri üzerinden anlatılması, yazarların metinlerindeki ironiyi dışa vurur.[163]

Klasik dramatik yapıyı bu denli bozguna uğratan absürt tiyatronun ortak bir manifestosu olmadığı gibi belirgin bir oyunculuk sistemi de yoktur. Ancak her metin kendi sahneleme anlayışını koşullar dolayısıyla bu akımda, her ne kadar belirli bir oyunculuk yöntemi ya da sahneleme anlayışı olmasa da, metinlerin gerçekçi, benzetmeci, yanılsamacı bir anlayışla sahneye taşınmasının olanaksız olduğu açıkça görülmektedir. Öncelikle metin düzleminde karakterler yani ödeşleşilebilecek, üç boyutlu derinliğe sahip kişilikler görülmez bu da ister istemez oyunculukta özdeşleşmeyi engeller, oyun kişileri öykünmeyle oynanmaya direnç gösterir. "Oyun kişilerinin kalıbına girerek, onları öykünme yoluyla canlandıran oyuncu tipleri yoktur. (…) oyun kişileri, belli bir zaman içinde gelişen olayların kişileri değildirler.

---

[162] Güçbilmez, "Absürt Tiyatroda İroni", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** 15. Sayı, s.108-109
[163] **A. e.** s. 135

Toplum ilişkilerinden soyutlanmışlardır."[164] Bu türden bir oyun kişisini gerçek bir insanmış gibi yansıtmak adına onunla özdeşlik kurmak mümkün değildir zaten tiyatroda gerçeklik yanılsaması yaratmayı anlamsız ve aldatıcı bulan yazarların, özdeşleşmeye elverişli kişileştirme yapmaları da beklenemez. Buna koşut olarak kişileştirme düzeyinde yabancılaştırmanın bu oyunların doğasında olduğu çıkarımı yapılabilir. Brecht'in hedeflediği ve tüm sahne etmenlerini bu hedef doğrultusunda harekete geçirdiği yabancılaştırma, daha metin düzleminde, kişiler ve olaylar ekseninde absürt tiyatroda kendiliğinden gerçekleşir. Tıpkı oyuncu gibi izleyici de bu kişilerle özdeşlik kuramaz. İzleyici oyunlarda görülen dünyayı ilk anda yadırgar ama sonra burada kendini, kendi gerçeğini bulur, kendiyle hesaplaşmak zorunda kalır, böylece geleneksel tiyatronun etkisinden büsbütün sıyrılan absürt tiyatro, Brecht'in yabancılaştırma etkisiyle uygulamak istediği amaca kendiliğinden varır.[165]

Absürt tiyatroda gerçekdışı imgeler, olaylar ve özdeşliğe engel kişileştirmeyle birlikte, klasik temsil ve öykünme ilkelerine uygun sahnelemeyi engelleyen bir başka unsur da sahne dışının sahneye oranla giderek artan bir önem kazanmasıdır. Birinci bölümde söylendiği gibi, gerçekçi tiyatroda olaylar şimdi ve burada temsil edilir, sahnenin dışına taşmaz. "Sahne ve gösteri anı tiyatronun tanımı nedeniyle hep şimdi ve buradayı yansıtıyorsa, bu durumda sahne dışı, aynı zamanda gösteri anını zamansal olarak da kuşatan uzamı yansıtarak sahne/yaşam karşıtlığını dönüştürür. Orada ve o zaman (geçmiş ve gelecek), burada ve şimdiyi çeşitli biçimlerde etkiler."[166] Tiyatro tarihi boyunca, gerçekçi oyunlarda da sahne dışında gerçekleşen olaylar sahneyi etkilemiştir ama absürt tiyatroda ilk defa gerçekçi sahnelemeyi engelleyici, bilinçli bir kullanım olarak sahne dışına önem verildiği görülür. Sahne dışı görünmez bir yerdir, sahneye müdahil olurken seyirci onu kendi zihninde tamamlamaya zorlanır. Örneğin Godot'yu Beklerken'de tüm oyun boyunca kendinden söz edilen ama bir türlü sahneye gelmeyen, sahne dışına ait Godot'nun[167] ne ya da kim olduğunu, izleyici anlamlandırmak zorundadır. Bu doğrultuda sahne

---

[164] Sevim, **a. g. e.,** s. 102
[165] İpşiroğlu, **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik**, s. 121
[166] Güçbilmez, "Absürt Tiyatroda İroni", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** 15. Sayı, s. 116
[167] Beckett, **Godot'yu Beklerken**

dışının artan kullanımı ve sahneye müdahalesi de gerçekçiliği bozan bir etmen olarak absürt tiyatroya özgü bir yabancılaştırmaya dönüşür.

Bütün bunlar bir arada düşünüldüğünde, modern tiyatronun klasik gerçekçi dramı kırma biçimleri söz konusu olduğunda, iki ana damar olarak epik tiyatro ile absürt tiyatronun ortaklaştığı görülür. İki akım da verili gerçekten ayrı, farklı bir gerçeklik sunarlar, yerleşik gerçekçi dramla savaşırlar, metinleriyle gerçekçiliği kırarlar ve izleyicinin anlamı tamamlayıcı yorumunu talep eder, katkısını beklerler. Dolayısıyla "Biçim ve anlatım özellikleri açısından aralarında çok sıkı bir bağ vardır (…) bir madalyonun iki yüzü gibi tamamlarlar birbirlerini."[168]Ancak klasik dram gerçekçiliği ve gerçeklik anlayışına savaş açmalarına rağmen, öne sürdükleri gerçek birbirinden çok farklıdır ve klasik dramı çözündürme anlamında Brecht onun asal öğelerini dönüştürerek kullanırken absürt yazarlar ileti dışındaki bütün dramatik unsurları yıkar, bu yüzden daha ileri giderler. Bunun nedeni, Brecht'in henüz bir ideolojiye inancı ve tiyatroyu da bu ideoloji doğrultusunda araçsallaştırma çabası varken, absürt tiyatro düşüncesinde anlam, gerçeklik ve dil gibi, ideolojiye de inanılmaması, izleyiciyi dönüştürme gibi bir hedefin olmamasıdır. Bu yüzden uyumsuz tiyatronun öznel sorunlara eğilip toplumsal sorunlara ve sosyal gerçeklere sırt çevirdiği öne sürülmüştür ama iç ve dış gerçek de bireysel ve sosyal sorunlar da birbirinden ayrılmaz.[169] Dolayısıyla bu, haksız bir eleştiridir zira bir ideolojinin yarattığı soruna oranla var oluşun sorunsal niteliği çok daha önemli ve evrenseldir.

Modern sanatın yolculuğunda bu başlıkta ele alınan üç durak olarak tarihsel avangartlar, epik ve absürt tiyatro, klasik dramatik yapıyı ve geleneksel batı tarzı drama özgü gerçeklik ve gerçekçiliği kırma sürecinde, çok önemli birer dönüm noktası olmuştur. Bir önceki bölümde saptanan, gerçekçiliğin pek çok açmazı bu kırma biçimlerinde çözümlenmiştir. Modern sanatın burada çizilen genel görünümü batı tarzı klasik dramın geri dönülmez bir yola girdiğini göstermektedir. Postmodern sanata ve tiyatro anlayışına gelindiğinde, dramatik yapıya ilişkin öğelerin tamamı,

---

[168] İpşiroğlu, **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik**, s. 87
[169] **A. e.** s. 85

savaşmak ve dönüştürmek adına değil doğrudan yıkmak ya da aşmak adına kullanılacaktır. Bu nedenle bir sonraki başlıkta artık klasik dramatik yapının ve gerçekçiliğin, gerçeklikle beraber kırılması değil yıkılması, aşılması üzerinde durulup dram ya da yeni adıyla gösterim sanatının, batıda günümüze yakın süreçlerdeki son durumuna bakılacaktır.

2. Postmodern Çağda Klasik Dramatik Yapının Yıkılışı

Klasik dramı kullanarak onu sorgulayıp dönüştüren modern tiyatroyu takip eden, dramın tamamen çöküşüyle karakterize edilen postmodern tiyatro serüveni, dram sanatının ulaştığı son aşama olarak günümüze dek uzanır. Nasıl ki modern tiyatro, farklı oluşumlarına rağmen modern çağın ve modern çağdaki yeni gerçeklik arayış ve söylemlerinin bir ürünüyse, postmodern tiyatro da postmodern çağın gerçekliğin yokluğu dolayımındaki pek çok söyleminin ürünüdür. Ancak klasik tiyatroyu yıkan, ona karşı duran modern tiyatronun aksine, postmodern tiyatro modern olanı barındırır, kimi zaman ona karşı çıkarken bazen de onu aşar. Bu durum postmodern kavramının tanımından ileri gelir. "İngilizce, Fransızca gibi batı dillerinde sonrası anlamına gelen post sözcüğü ile yapılan tamlama"[170], terimin modern sonrası olarak çevrilmesine neden olur. "…postlu tamlamalar esas olarak bir aşma durumunun betimlemesini yapmaktadır. Postmodern sözcüğü modern olarak tanımlanan bir dönemin sonrasını yani o dönemin aşılmasını ifade etmektedir."[171]

Modern söylem yıkılmamış, geçersizleşmiştir, postmodern söylemin içinde aşılmış bir örüntü olarak var olur. Bu yüzden terimin adını verdiği çağın belirleyicileri ve sınırları tartışmalıdır. Örneğin David Harvey "Modernizmin uzun tarihi ile postmodernizm adını taşıyan akım arasında, farklılıktan çok daha fazla süreklilik mevcuttur. Postmodernizmi modernizmin bağrında özgül bir kriz gibi görmek bana daha anlamlı görünüyor."[172] sözleriyle postmodern çağı modern çağın devamı olarak görür. Bu devamlılık özelliğine koşut olarak, burada, postmodern

---

[170] Şaylan, **Postmodernizm,** s. 27
[171] **A. e.** s. 32
[172] David Harvey, **Postmodernliğin Durumu,** Çev. Sungur Savran, İstanbul, Metis Yayınları, 1999, s. 137

tiyatro bağlamında gösterilecek olan dramatik yapıyı aşma biçimleri modern tiyatroyu kaçınılmaz olarak anımsatacaktır zira postmodern tiyatroda dramın aşılması, modern tiyatroda dramda gerçekleşen yarılmanın bir sonucudur. Ancak yine de postmodern tiyatronun modern tiyatroyu çok farklı bir noktaya getirdiği, postmodern çağda genel anlamda modernden bir kopma gerçekleştiği fikri kabul edilir. Son kertede ne olursa olsun görmezden gelinemeyecek olan durum, yeni bir aşamaya geçildiğidir. "…sonra anlamına gelen post ekiyle türetilen postmodernizm sözcüğü modernizmin artık sona erdiğine ve yeni bir dönemin başladığına işaret etmektedir."[173] Postmodern tiyatroda da hem klasik tiyatro hem modern tiyatro anlayışının sonuna gelinecektir.

Postmodern söylemin ya da çağın tartışmalı doğası, bu dönemin düşünsel boyutuna denk düşen postmodernizmi de çatallandırmaktadır. "…herkesin üzerinde anlaştığı, kesin ve bütünleşmiş bir postmodernizm tanımı ortada gözükmemektedir. Postmodernizm ne herhangi bir kuram ne de bir ilkeler bütünü değildir. Postmodernizme özgü bir metodolojik özellikten de söz edilememektedir."[174] Postmodern düşünce dağınık bir fikirler manzarası sunar, bu çeşitlilik ve heterojen yapı postmodern söylemin doğasındaki en belirgin özelliktir. Böyle bir durumda postmodern sanata ya da tiyatroya dair bir teorik çerçeve ya da kurallar bütünü de saptanamayacak, kuralları ve sınırlarıyla klasik dramatik yapı da bu 'ne olsa gider' mantığı içinde devre dışı kalacaktır. Bu çeşitlilik, kuralsızlık, sınır tanımazlık içinde sınırlı da olsa postmodernizmin birkaç ortak özelliği saptanabilir: "1. Postmodernizm modernist dünyaya karşı bir duruş ve modernizmi sorgulayan bir yöntemdir. 2. Postmodernizm ideoloji karşıtı bir ideolojidir. 3. Postmodernizm bir düşünce biçimidir. 4. Postmodernizm bir sanat akımı ve kültür olgusudur."[175] Görünen o ki tek ortaklık düşün ve sanat alanında ortak bir kuramın olmayışıdır. Ortak olan tek şey dünyada yaşanan koşullardır ve sanat ile düşün alanındaki bu kural tanımazlık,

---

[173] Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya Yayınları, 2005, s. 339
[174] Şaylan, **Postmodernizm,** s. 28
[175] İsmet Emre, **Postmodernizm ve Edebiyat**, Ankara, Anı Yayıncılık, 2006, s. 2-3

çeşitlilik, belirsizlik, ideoloji, söylem ve kuram karşıtlığı kuşkusuz postmodern çağın koşullarının ürünüdür. Söz konusu koşulları içeren çağ 60'lardan günümüze uzanır.

1960'lardan sonra sözü edilmeye başlanan ve Amerika kaynaklı bir düşünce olarak gösterilen postmodernizm, 1980'lerden sonra daha sık duyulur bir olgu haline gelir. Bu durum askeri ve iktisadi Amerikan hakimiyetini ima ederken Avrupa merkezciliğin sonu olarak da görülebilir.[176] Zira aydınlanma yanlısı Avrupa merkezli batı akılcılığı, Hiroşima'ya bomba atmış, toplama kamplarını inşa etmiş, savaş ve kaos kaçınılmaz olurken 68 kuşağının yıkılışı ve devrimlerin başarısızlığıyla Marksist ütopyalar yerle bir edilmiştir. Tam da bu nedenle bu çağa kapitalizm damga vurur. Çünkü "insanlık 20. Yüzyılda iki kez dünya savaşına tutuşmaktan kaçamadığı gibi kapitalizme karşı seçenek olarak getirilen sosyalizm denemeleri de başarısızlıkla sonuçlanmıştır."[177] Bu yakın geçmiş çoğumuz tarafından bizzat tecrübe edilmiş ya da bizzat yaşayanlardan öğrenilmiştir.

Bütün bunlar bir araya geldiğinde gerçeklik, akıl, rasyonalite, insancılık, pozitif bilim, devrim, kurtuluş gibi bağlanmaya elverişli, olumlu imalara sahip terimlerin içinin boşaldığı, belirsizlik, gelip geçicilik, gerçekliğin olmayışı fikirlerinin güçlendiği görülür. Gelip geçicilik ne kadar fazlaysa, bunun içinde yatan bir tür ezeli ve ebedi hakikat keşfetme ya da imal etme ihtiyacı da o kadar büyük olur; dinin çok daha güçlü hale gelen canlanması, politikada ise otorite arayışı, aile ya da cemaatler gibi temel kurumlara ilginin artması hep değişen bir dünyada daha güvenli limanlar ve daha uzun ömürlü değerler arayışının işaretleridir.[178] Bir başka deyişle gerçekliğin ve anlamın boşluğu, aile, cemaat, din ile doldurulmaya çalışılır ya da aksine kapitalist fani bir dünyayı kabullenişle anı yaşamak önemli hale gelir.

Postmodern kavramıyla beraber modern düşünce ve yaklaşımların çoğunun önüne post eki getirilmeye başlanır. Postyapısalcılık, postmarksizm, postabsürt türünden bir yığın post ön ekli terim türer. "Bu post ön ekinin konulduğu terimlerin

---

[176] Zeka, **Postmodernizm**, s. 10
[177] Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, s. 342-343
[178] Harvey, **Postmodernliğin Durumu,** s. 326

hepsi de moderni izleyeni ve modernden sonra geleni tarif eden art arda gelişin bir işareti olarak işlev görür."[179] Bu çalışma açısından önemli olan nokta, dönemin oyun metinleri ve sahnelemelerini tanımlamak için kullanılan sözcüğün de postdramatik sözcüğü oluşudur. Postdramatik tiyatro terimi bu çağın oyunlarından hareketle Hans Thies Lehmann tarafından geliştirilmiştir.

> "Lehmann'ın postdramatik tiyatro teorisi (…) (bir önceki bölümde sözü edilen, modern dramın durumuna temsil krizi teşhisini koyan) Peter Szondi'nin Modern Dram Teorisine yanıt niteliği taşır. Dramatik formu zamansız algılanan tarih ötesinde var olduğu düşünülen Aristocu dram karşısında bir argüman sunan Szondi (…) (için dram) zamana bağlı bir yapıydı ve özel bir edebi, tarihi olayı adlandırmak için kullanılıyordu. (…) Lehmann'ın postdramatik tiyatro çalışması birçok açıdan Szondi'nin projesinin devamı gibidir ama bu devam aynı zamanda büyük bir revizyona dayanmaktadır."[180]

Yukarıda bahsi geçtiği gibi Szondi'nin dramı tarihsel bir dönemle sınırlandıran bakış açısıyla açtığı yolu sürdüren Lehmann, postdramatik sözcüğünü geliştirmekle dramın bittiğini ilan eder. Çünkü bu sözcük, önündeki post ekinden hareketle dram ya da dramatik sonrası olarak çevrildiğinde, postmodern çağın tiyatrosunda dramatik yapının sorgulandığı, aşıldığı hatta yıkıldığı sonucuna ulaşmak kaçınılmaz olur. Zaten dramı var eden koşullar bu çağda bir bir yıkıldığından dramatik yapıdan geriye pek bir şey kalması da mümkün olmayacaktır, bu tiyatronun yarattığı değişim dramın artık öldüğünü ima eder. Daha doğru bir deyişle "dramatik formu olanaklı kılan tarihsel olanaklar hem felsefi hem de tiyatro düzleminde sorgulanır hale gelmiştir dolayısıyla dramatik form artık belli bir zamana ait oluşun işaretini taşımaktadır."[181] yani dramın miadı dolmuştur.

Birinci bölümde işaret edildiği üzere dramatik temsili var eden şey gönderme yaptığı bağımsız bir gerçekliğin varlığıdır. Bu yüzden çağımızda dramın varlığını olanaksız kılan en önemli felsefi gelişme, dramatik yapının yaslandığı gerçeklik olgusunun sorgulanıp kuşkulu hale gelmesi hatta yıkılmasıdır, modern çağ boyunca

---

[179] Best- Kellner, **Postmodern Teori**, s. 47
[180] Hans Thies Lehmann, **Postdramatic Theatre**, Tr. Karen Jurs Munby, Kanada, Routledge, 2006, s. 2-3
[181] Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller,** s. 138

anlamı defalarca değişmiş olan gerçeklik, nihayet postmodern dönemde tamamen yıkılmıştır. Gerçekliğe ilişkin kuşku ve sorgulamalar, aslında bir önceki başlıkta anlatıldığı gibi, modern çağda başlamış, buna bağlı olarak modern tiyatro, sorgulanan, aldatıcı ve geçici dış gerçeklik karşısında, kalıcı başka gerçeklikler peşine düşmüş ama nihayetinde onun yerine duygular, bilinçaltı, başka dünyalar, ideoloji, ölüm gibi farklı gerçeklik anlayışları koymuştur. Oysa yaşadığımız çağda gerçeklik arayışları mutlak bir yokluğa çıkar. Özne gerçeklikten kopmuş, imgeler gösterisi gerçekliğin yerine geçmiş, olmayan bir gerçekliğin temsili gündeme gelmiştir, gerçeklik var sayılan şeyin kendisinin temsil olduğu yaklaşımı benimsenmiştir; postmodernizm gerçeklerin kurgulanmış olduğunun kabulünü gerektirir.[182] Birinci bölümde detaylıca ele alındığı üzere, simülasyonların gerçekten daha gerçek olduğu hiper gerçek bir evrende yaşıyor olmamız nedeniyle, gösterge olarak dramın gönderme yapacağı, gösterilen kutbunda bulunması gereken gerçek yok olmuştur. Taklit ya da temsil edilecek gerçekliğin olmadığı böyle bir dünyada dramatik yapı da varlığını sürdüremez, dramda gerçekçiliğin son açmazı olarak saptanan temsil krizi, bu noktada yaşanan çözümsüz bir sorun olarak karşımızdadır. Bu nedenle gelinen noktada oyun metinleri hiçbir gerçeğe işaret etmez, sahne hiçbir gerçekliğin mimetik tekrarı değildir. Metin ve sahne kendi dışında bir şeye gönderme yapmaz daha doğrusu kendi kurmaca niteliğini gizlemez ya da seyircinin gerçekliğiyle aynı düzlemde buluşur. Bu durum dramı metalaştırarak kurmaca karşıtı ya da karşı kurmaca bir noktaya oturtur, metin ya da sahnenin ardında, ötesinde başka bir şey yoktur, her şeyin hatta gerçeğin bile yanılsama olduğu bir dünyada sahne yanılsamanın yanılsamasını üretmekten vazgeçmiş, kurmacanın kabulüne soyunmuştur. Klasik temsil imkansızdır, problemlidir, kurmaca ve gerçeklik arasındaki sınır kaybolurken referans alacağı bir gerçeklik kalmayan kurmaca, suretlerin asıllarından gerçek oluşu gibi karşı kurmacaya dönüşmüştür, temsilin sonuna gelinmiş, dram aşılmış bir alt model haline gelmiştir.[183]

---

[182] Halil Ata Ünal, "Yirminci Yüzyıl Sonunda Tiyatroda Arayışlar", **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2004, s. 202
[183] Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller,** s. 159-160

Gerçeklik sorunu, postmodern yazar ve yönetmenler için, tiyatroda gerçekçilik eleştirisiyle birleşerek yeni yazın ve sahneleme biçimlerini doğurur. Gerçekliğin kuşkulu ve kurmaca niteliğini gören tiyatro adamları metin ve sahne anlayışlarını gerçekçilik eleştirisinden hareket ederek biçimlendirir. Bu bağlamda yönetmen Peter Brook Boş Mekan adlı kitabında, bu çalışmada gerçekçilik sorunu dolayımında, birinci bölümde ifade edilenlere koşut olan birçok eleştiri sunar. Öncelikle kitabının ilk bölümüne Ölümcül Tiyatro adını verip Shakespeare, Antik Yunan, Moliere, Çehov gibi isimlerin oyunlarını örnek vererek, dram ve temsilin ölümünü bu başlıkla açıkça ilan eder. Ona göre hayatın doğalcı betimlemesi insanı yönlendiren güçleri anlamaya artık yetmemektedir, oyuncunun rolle özdeşleşmesi çağımıza uygun düşmeyen yetenekler ister, gerçeğe öykünen oyunlar salt bir öykünme sunmaktan öteye gidememektedir, yok olmuş bir gelenek olan doğalcılığın sesi boşuna aranmaktadır.[184] Bütün bu saptamalar tiyatroda gerçekçiliğin ve klasik dram temsilinin olanaksızlığına yol açan çözümsüz açmazlar olarak sıralanır. Brook seyircinin Çehov oyunu izlerken Rusya'da, Yunan oyunu izlerken Thebai'de olmadığını, aksine hep tiyatroda olduğunun bilincinde olduğunu vurgularken çağdaş yönetmen Godard'ın sinemada kusursuz bir gerçekçilik yakalamak mümkün olduğu halde gerçekçiliği yıkan bir teknik geliştirdiğini öne sürer.[185] Brook bütün bu eleştirilerinde çok tutarlı ve haklıdır, bu çalışmanın merkezine alınan gerçekçilik sorunu Peter Brook'un sunduğu perspektifle birçok yönden uzlaşır ve bu görünüm içinde gerçekçilik olanaksızlaşır. Benzer şekilde oyuncu ve sahnenin gündelik gerçekliğe yakın düzenlemesinden rahatsız olan bir başka yönetmen olarak Eugenio Barba da gösterimin kurmaca niteliğini yadsımayıp aksine öne çıkaran bir sahnelemenin peşinde koşmuş, öyle ki bunun için oyuncunun çalışması gereken tekniklere de gündelik dışı teknik adını vermiştir, bu adlandırma önemlidir. Barba'ya göre bedenin gündelik yaşamdaki kullanımıyla gösterimdeki kullanımı farklı olup oyuncu gündelik olan karşısında gündelik dışı olanı kavramalıdır ama batıda bu ikisini birbirinden ayıran sınır belirgin değildir.[186] Batı tarzı klasik doğalcı

---

[184] Peter Brook, **Boş Mekan**, Çev. Ülker İnce, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2010, s. 35-60
[185] **A. e.** s. 103-105
[186] Eugenio Barba, Nicola Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü,** Çev. Ayşin Candan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 13

oyunculuk, bedeni gündelik olana en yakın şekilde biçimlendirme hedefindeyken Barba'nın gündelik dışı yani gösterime özgü, kurmaca olana öncelik veren anlayışı gündelik gerçeğe yakın mimetik yaklaşıma yönelik yıkıcı bir tavır olarak okunabilir.

Gerçeklik sorgusu ve gerçekçilik karşıtı metin düşünceleri postmodern oyun yazarlarının görüşlerinde de çokça gözlemlenir. Söz gelimi Heiner Müller tiyatrosu modern tiyatronun yineleyici ve cansız olduğu iddiasındadır, o yanılsama ve gerçeklik ayrımını yapısızlaştırır, Müller'in öğrettiği şey tek umudun değiştirilebilir, dönüştürülebilir ve uyumlulaştırılabilir yanılsamalar elde etmekte yattığıdır; yanılsama sahte bir bilinç olmakla kalmaz, benlik de yanılsamalarla doludur. [187] Yanılsamayı tek gerçek olarak öne süren bu tür bir düşünce biçimiyle, yanılsamanın yanılsamasına dayanan klasik bir dram yazılamaz. Aynı doğrultuda Bernard Marie Koltes de, gerçeklik olgusunun anlamıyla ve tiyatronun gerçekçiliğinde yatan paradoksla derin sorunu olan bir yazardır. Koltes sahnenin gerçeklik iddiasında ve temsilde yatan sıkıntıları açığa vurur, gerçek-tiyatro-yaşam ilişkisinde var olan, tiyatronun özüne dair paradokstan kaynaklanan gerilimin üzerine gider; tiyatrodan yaşamın tersi olduğu için nefret ederken tiyatronun yaşam olmadığını söylemek için yine ona döner.[188] Daha açık bir ifadeyle tiyatroyu, onun gerçeğin taklidi olmadığını ve olamayacağını söylemek için araçsallaştırır zira gerçek denen şeyin varlığı dahi kuşkuludur. Bu yüzden "Koltes geleneksel mimesis anlayışına uygun olarak var olmayan ama varmış gibi görünen bir dünya yaratmaktansa varmış gibi ortaya konan ama yokmuş gibi görünen bir dünya yaratmaktadır."[189] Bunun altındaki anlam, yaşamın da sahnenin de kurmaca olduğunun ayırtında olmaktır.

Postmodern çağda İngiltere kaynaklı bir tiyatro oluşumu olan ve dilimize Suratına Tiyatro diye çevrilen, 1990'lı yıllarda ortaya çıkan, orijinal adıyla In Yer Face Theatre yazarları da, yaşam gerçeğine benzeme iddiasıyla varlığını sürdürmüş klasik dram gerçekçiliğine karşı çıkan görüşleri ve metin stratejileriyle bu konuda

---

[187] Wright, **Postmodern Brecht**, s. 145-146
[188] Gülşah Erdem, "Sahnedeki Hayalet Bernard-Marıe Koltès' in Sallinger Oyununda Teatrallik", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** 34. Sayı, 2012, s. 22
[189] Beki Haleva, **Çağdaş Bir Klasik Bernard Marie Koltes**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2012, s.77

örnek oluşturur. Bu anlayıştaki metinler de gerek yazıldıkları dönem gerekse içerdikleri nitelikler bakımından postmodern tiyatronun içinde ele alınır. İngiltere'de benzer nitelikte eser yazan yazarların oyunlarına yönelik, Alex Sierz tarafından yapılan adlandırmayla bu tiyatro, farklı bir gerçeklik ve gerçekçilik anlayışını ima eder. "Sarah Kane ve Mark Ravenhill'in de yer aldığı bir grup genç oyun yazarı oyunlarında izleyicilerini açıkça dile getirilmeyen insan gerçeklikleri ile yüzleştirme yoluna gitmişler(dir.) (…) İnsan gerçekliğinin, şiddetin ve cinsel tabuların tüm çıplaklığıyla sahneye taşınıp izleyicilere dolaysız aktarılması üzerine dayandığı için bu akım ya da oyunlar Yüzleştirmeci Tiyatro adı ile anılır olmuştur."[190] Bu tiyatroda şiddet, tabular, cinsellik gibi ilkel duygu ve eylemler seyircinin suratına tek gerçek olarak vurulup seyircinin kendi gerçeğiyle yüzleşmesi amaçlanır. Bu gerçekler gündelik yaşamda rastlanan türden olmayıp daha çok baskılanmıştır. "Suratına deyimi bir şeyi yakından görmek zorunda bırakıldığınızı, kişisel alanınızın işgal edildiğini, normal sınırların aşıldığını ileri sürer. (…) yazarlar kabul edilenin sınırlarını zorlamayı dener çünkü normal olanın ne olduğu, (…) neyin doğal ya da gerçek olduğu konusundaki var olan kanıları sorgulamak isterler."[191] Böylece klasik dramın estetik olmayışı nedeniyle yasakladığı pek çok şey canlı canlı sahneye taşınırken dramatik yapının gerçekçi tavrının sınırları zorlanır. "Bazen temsil ile gerçek arasındaki sınır aşılır. (…) sahne üzerindeki şiddet tiyatronun ne kadar gerçekçi olabileceği sorusunu yeniden gündeme getirir."[192] Zaman zaman sahne gerçekle yer değiştirir, seyircinin gerçeğiyle eşitlenir; bu tiyatronun gerçeklik sorgulaması, dönemin gerçeklik konusundaki kuşkusuna koşuttur.

Bütün bu görüş ve yaklaşımlar, dönemin gerçeklik sorunundan kaynaklanan temsil krizinin, ister kurmaca niteliği öne çıkarmak ister sahneyi yaşama dönüştürüp temsil-gerçek ayrımını sonlandırarak eşit kılmak şeklinde olsun, sahne ve metinde dramatik yapı ve klasik gerçekçi sahnelemenin sonuna gelindiğini göstermektedir.

---

[190] Erdinç Parlak, A. Gökhan Biçer, Savaş Yeşilyurt, "Yüzleştirmeci Tiyatro, Sarah Kane ve Blasted" **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi,** 14. Sayı, 2008, s. 35

[191] Aleks Sierz, **Suratına Tiyatro Britanya'da In Yer Face Tiyatrosu,** Çev. Selin Girit, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2009, s. 19

[192] **A. e.** s. 50

Bir şeyler canlandırılmaz o an içinde gerçekleşir, tiyatro oynanmaz, sahne bizzat kırılır, tiyatro oluşturulur, Aristocu mimesis önemli değildir, taklit sadece taklit olarak kalır, her türlü eylem gerçeğin kendisidir.[193] Kurmaca gerçek olurken gerçek ise uçup gitmiştir. Son kertede postmodern çağda "her metin kendi olasılık problemini ortaya koyarken radikal sahneleme çalışmaları aldatıcı gerçeklik statülerini sorunsallaştırır."[194]

Postmodern çağdaki gerçeklik sorunu ve postdramatik tiyatrodaki temsil krizi, belirli bir gerçekliği canlandırmaya dayalı mimesis yerine, metin ve sahnenin kurmaca niteliğini deşifre eden bir teknik olarak teatralliğin baş tacı edilmesine neden olur. Teatrallikle bu çağda tiyatro kendi tiyatrosal araçlarını öne çıkartır yani "tiyatronun diğer sanatlarla paylaştığı postmodernite kendi kendine dönüşlülük eğilimindedir."[195] Gerçeklik sorunu nedeniyle bu şekilde teatralliğe sarılmak, modern tiyatronun çeşitli duraklarında karşımıza çıkan ve postmodern tiyatroya taşınan bir eğilimdir. Bir önceki başlıkta da sözü geçen bu teknik, tiyatronun kendisine, kendine özgü potansiyeline dikkat çekerken, temsili gerçekten, sahneyi metinden uzaklaştırarak bir gerilim yaratır. Süreyya Karacabey, modern sonrası tiyatronun teatralliği konusunda iki tanım yapar: Sahnesel teatrallik sahnesel olanın metne ayrıcalıklı kılınmasıdır, yeni tiyatro metinlerinin çözümlenmesi için anahtar işlevi gören metinsel teatrallik ise tiyatroda değişen anlayışa metin yazarlarının bilinçli katılımıdır.[196] Açıklamak gerekirse, teatralliğin ilk kutbu olan sahnede metnin yeri azalıp tiyatrosal olan öne çıkarken kurgusallık ifşa edilir, diğer kutupta ise oyun yazarları buna olanak veren metinler yazarak dramatik potansiyeli bilinçli şekilde metnin dışına atar. Metinlerdeki bu düzenlemeler teatralliği temsil edilemez olanın sınırına yaklaştırarak işletir; temsilin imkansızlığını ifşa eden teatrallik, sahnenin kurmaca zeminine yaslanarak sahnedeki evreni ve onun gerçekliğini sorgulamaya açar, teatral araçların teatrallikle görünür kılınması gerçeklik-kurmaca sarkacını

---

[193] Mustafa Özdemir, **Postdramatik Tiyatro Üzerine**, Erzurum, Salkım Söğüt Yayınları, 2012, s. 76
[194] Lehmann, **Postdramatic Theatre**, s.16
[195] **A. y.**
[196] Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller,** s. 130-131

işletir.[197] Böylece tiyatronun sahne ve metnin işbirliğiyle teatralleşmesi, dönemin gerçeklik ve gerçekçilik tartışmasından kaynaklanarak bu tartışmayı tiyatro ortamına taşır. Gerçekliğin yokluğu ve gerçekçilik bağlamında temsilin imkansızlığı teatrallikle ilan edilir. Gerçeklik sorunuyla ilişki kuran ve gerçekçilik sorununa çözüm getiren bir yaklaşım olarak mimesisin karşısında yer alan teatralliğin bu tiyatroda merkezi hale gelmesi bu çalışma açısından olumlu bir gelişmedir.

Teatrallik yoluyla tiyatro artık bir gerçeğe değil doğrudan kendine gönderme yaparken benzer şekilde oyun metni ya da sahneleme de bir anlam ya da gerçeği iletmekten vazgeçerek yalnızca kendine gönderme yapmaya başlar. Yani tiyatronun ardında, ötesinde aşkın bir gerçek, kendisinden başka hiçbir şey yoktur. Dramatik yapıyı postdramatik olana evrilten dönüşümde, dramın temelinde yer alan gerçeklikle birlikte dil ve metin öğesinin merkezi konumunu yitirmesi de büyük etkendir. Bir önceki bölümde işaret edildiği gibi, dramatik yapının hakim olduğu metinler söz konusu olduğunda odakta metin vardır, sahneleme oyun metninin ona sadık bir yansısıdır ancak modern tiyatroda özellikle absürt akımla birlikte dilin konumunun sarsılışı ve anlamın adım adım yitirilişine tanık olunmuştur. Gelinen postdramatik aşamada ise anlam ve gerçeğin yokluğuna koşut olarak dil, anlam iletmek ya da bir gerçeği yansıtmaktan vazgeçince, dram sanatının hiyerarşik yapısında metin üstün konumunu yitirerek herhangi bir teatral öğeye dönüşür. Bu tiyatrodaki "örneklerde metin öncelikli ya da tekelci bir konumdan yararlanamaz o yalnızca temsilin gereçlerinden biridir."[198] Bu durum sahneyi metinden, tiyatroyu edebiyattan ayırmayı, deyimi yerindeyse özgürleştirmeyi sağlayan olumlu bir gelişmedir. "Postdramatik başlığı tiyatro ve metin arasında süregelen işbirliğinin değişiminin sinyalini vermektedir. Metin sahne efektleri yaratıcılığında erbap değil yalnızca bir eleman, bir katman ya da metaryal olarak değerlendirilir."[199] Bu doğruluda dil sınırlanır, metin azaltılır, kimi zaman metin reddedilerek salt gösterim gerçekleşir, bunun sonucunda 'gösterim dili', 'sahne metni' gibi ifadeler bu dönemde sıkça duyulur ve sözel dilin dışında bedensel ya da görsel farklı ifade biçimleri

[197] Erdem, **a. g. e.** s. 31
[198] Pavis, **Gösterimlerin Çözümlemesi**, s. 236
[199] Lehmann, **Postdramatic Theatre**, s. 16

keşfedilmeye çalışılır. Öyle ki metin hiç olmasa da olur. "Tiyatro performansı sahnede hiç diyalog olmasa da, seyircilerle oyuncular arasında herhangi bir iletişim olmasa da sahne üstündeki tavrı ortak bir tekste dönüştürür. Tiyatronun tanımı bu toplam metnin okunmasına bağlıdır."[200] Bu durum yaşanan çağda gerçekleşen savaşlar ve kıyımlar nedeniyle dilin insanların birbirini anlaması, kendini anlatması için yetmediği, aksine ayrımları, sınırları güçlendirip anlaşmazlığı yaratarak engelleyici olduğu düşüncesinin güçlenmesinin sonucu olarak okunabilir.

Neresinden bakılırsa bakılsın anlam ve gerçekliği iletmede dramın en sadık aracı olan metin ve dilin bu şekilde sorgulanıp reddedilmesi dramatik yapının varlığını bir kez daha imkansız kılar. Sahnelenen oyun metni ya da gösterimin metni artık dramatik olmayan bir metindir. Sahnelemenin eğilimi de metin ile sahne uygulaması arasındaki her bağı yadsımak olur, birçok yönetmen sahne üstünde oynanmayacak ya da oynanmaya direnecek metinler araştırırlar. [201] Hatta daha ileri giden çağdaş yönetmenler genellikle bir metne sadık olarak çalışmayı dahi reddeder. Söz gelimi Robert Wilson'un tiyatrosu tüm teatral öğelerin eşit ağırlıklı olduğu, metnin hegemonyasından kurtulmuş, dilin sessel özelliğini öne çıkartan, izleyicinin görsel algısını harekete geçiren bir tiyatrodur.[202] Bu biçimde metnin diğer öğelerle eşitlenmesi yüzyıllar boyu edebiyatın boyunduruğu altında kalmış dramın edebiyattan bağımsızlaşması anlamına gelir. Sahnenin bu biçimde kendi özerkliğini ilan etmesi, reddedilen dilin yerine farklı ifade biçimleri koymayı getirir. Ancak bu yeni ifade araçlarıyla yönetmenler eskisi gibi bir şey anlatma peşinde değildirler zaten anlam ve gerçekliğin yokluğunda bu mümkün değildir, daha çok seyirciyi etkilemek, anlam ve gerçek olmadığından, hiç değilse ortak olan duygulara seslenmek söz konusudur. "…tiyatroda dramaturji ve reji, yeni anlamlar üretmek yerine, etki yaratma stratejileri üzerine yoğunlaşmıştır, (…) anlam üreten oyunlardan çok izleyicilerin duyu ve duygularına seslenen sahneleme örnekleri söz konusudur. (…) Tiyatrodaki vurgu, üreteceği anlamdan çok, yaratacağı etkiyi merkeze alan bir

---

[200] **A. y.**
[201] Pavis, **Gösterimlerin Çözümlemesi,** s. 237
[202] Selen Korad Birkiye, **Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim,** Ankara, De-Ki Yayınları, 2007, s.229

anlayışa doğru kaymıştır."[203] Bu etki çağımızda sahnede daha baskın hale gelen görsel dille yaratılır, yönetmen görsel bir dil olarak oyuncunun bedenine, beden diline yönelmiştir. Örneğin yönetmen Eugenio Barba'nın önerdiği teknikler bedensel niteliktedir. Zira beden dili ortak anlaşma sağlamada yazılı ya da sözlü dilden çok daha ileridir. Barba'ya göre tüm oyuncular için ortak bir örgütlenme içeren anlatım öncesi düzey vardır, ruhsal tekniği dikkate almadığından bugün bize aykırı ve saçma görünür ama bu düzey ortak bir kültürler ötesi fizyoloji içerir, ona egemen olan ilkeler evrenseldir.[204] Barba, bu fiziksel tekniklerle, kaybedilmiş olan ortak dili yeniden yakalama peşindedir bu amaçla doğuya yönelir. Çünkü batıda commedie de'l arte örneğinde bu düzeye ait kodlamalar vardır ama doğalcılık ve gerçekçilik geleneğiyle yok olup unutulmuştur oysa doğuda, ustadan alınan geleneksel aktarımla aynı kodlamalar muhafaza edilmektedir.[205] Barba, batıda sözel dille kaybolan bu evrensel dili, doğuda ve oyuncunun bedeninde aramaktadır. Barba ile örneklenen bu yaklaşım, dramatik yapının gerçekçi, doğalcı oyuncusunun ruhsal, psikolojik yöntemleri karşısında son derece yabancı ve kolay kabul edilemez olacaktır ancak bu değişim dramın sonrasına geçilmesiyle birlikte Stanislavski oyunculuğunun da aşıldığını gösteren önemli bir gelişmedir.

Metnin merkeziliğini yitirmesi ve dilin sınırlanması karşısında dili kullanan ve metin yazan yazarın durumu yönetmene oranla oldukça paradoksal görünse de işin aslı öyle olmaz. Metin ve sahneleme birbirini koşulladığı için yazarlar da bu türden bir sahnelemeye uygun olan, elbette çağın dil, anlam ve gerçeğe yönelik kuşkusundan nasibini almış oyunlar yazar. Metinsel teatralliği tanımlarken de söylendiği gibi, dilden, gerçeklikten ve anlamdan kuşku duyan dönemin yazarları, kesinlikten, anlam iletmekten sakınıp her şeyin kurmaca olduğunu açık eden, sahnelemeye daha fazla alan açan ama oynanması da bir hayli zor olan metinler yazarlar. Her metnin sahnelemeye gösterdiği direniş ya da rejiye tanıdığı olanak birbirinden farklıdır. Bu yüzden postdramatik tiyatro yazınında ortak bir manifesto,

---

[203]Hasibe Kocabay, "Tiyatroda Yeni Arayışlar", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi,** 11. Sayı, 2007, s. 7
[204] Barba - Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü, s.** 42-45
[205] **A. e.** s. 50

akım niteliği taşıyan bir ortaklıklar listesi yoktur. Zaten bütün kural, yapı ve sistemlere karşı kuşkuyla yaklaşılan bir çağın tiyatrosunda böyle bir akım oluşması da beklenemez. Ortak olan tek şey şudur ki hiçbir metin dramatik bir yapı içermez.

Örneğin Heiner Müller'in kendi çağından bakarak Hamlet'i yeniden kaleme alması sonucu vücut bulan oyunu Hamlet Makinesi on dokuz sayfalık kısa bir metindir.[206] Ancak geleneksel anlayışa uygun bir değerlendirme yapıp buna kısa oyun demek mümkün değildir. Niceliksel olarak sınırlı olan metin yorumlayıp genişlemeye elverişlidir, yönetmen için yalnız bir çıkış noktası, veri, işlenecek bir malzeme sunar. Benzer şekilde Sarah Kane'in 4.48 Psikozu yarım sayfayı kaplayan rakamlar ve her sayfanın ortasında bir yığın üç nokta içerir, sıklıkla metin uzun sessizliklerle kesilir.[207] Metinde bu rakamlar ve noktalarla ne ifade edildiği, bu sırada sahnede ne olduğu, ne olacağı, ne yapılacağı tamamen oyuncu ve yönetmene bırakılmış yani yine rejiye zorlayıcı şekilde alan açılmış, bu zorlamalardan sahneleme için yorum özgürlüğü doğmuştur.

Bernard Marie Koltes oyunlarında dramatik yapıyı yıkmanın, metni bozguna uğratıp temsili zora sokmanın çeşitli yollarla yapıldığı görülür. Öncelikle yazar, sahne dışına ağırlık verip yer yer sahne dışını sahneye sızdırarak dramatik yapının olmazsa olmaz kuralı olan "şimdi ve burada" gerçekleşen olayları sahneye taşıma eğilimini bir çırpıda yıkar. "Sahnede yalnızca sahne dışımda yaşanmış aksiyonun sonuçlarına tanık oluruz, yaşamın yalancı provasıdır sahnede tekrarlanan. Seyirci sahnede sunulan birkaç kırıntıdan yararlanarak kendi düşleminde sahne dışı yaşamı kendine göre kurgular."[208] Her şey yaşanmış, olmuş bitmiş ya da belki hiç olmamış, koca bir yanılgıdır, bu yorum oyuncuya, yönetmene, seyirciye kalır. Koltes bununla kalmaz varlığı kuşkulu oyun kişileri yaratıp onları sahneye sızdırarak gerçeklikle fantezi arasındaki sınırı ihlal eder. Yazarın Sallinger oyununda yıllar önce intihar etmiş bir oğlun hayaleti Kızılbaş adlı oyun kişisiyle sahneye gelir.[209] Hayalet hem

---

[206] Heiner Müller, **Hamlet Makinesi**, Çev. Zehra Aksu Yılmazer, Ankara, De Ki Yayınları, 2008
[207] Sarah Kane, **4.48 Psikozu**, Çev. Ahmet Ortaçdağ, oyun metni
[208] Haleva, **Çağdaş Bir Klasik Bernard Marie Koltes,** s. 77

gerçekliği hem temsil imkanını zorlayan, varlıkla yokluk arası bir figüre dönüşür. Dahası bu hayalet klasik bir dram metninde gördüğümüz hayalet kişileştirmesine de benzemez. Hayaletin kim olduğu, var olup olmadığı, ne anlama hizmet ettiği izleyici, oyuncu ya da yönetmene kalacak, böylece metin sahnedeki anlam ve gerçeğin sınırlarını zorlayacaktır.

Metnin azaltılmasının sonucu olarak kaçınılmaz olan bir gelişme de, oyun metninde sahneyi ya da rejiyi ilgilendiren, oyun dışı metin olarak nitelendirilebilecek olan parantez içi açıklamalar gibi metin üstü öğelerde artış görülmesi kaçınılmazdır. Koltes oyunları bu türden yazın üstü öğelerle doludur. "…alıntılarla kesintiye uğrayan metinler, parantez içinde yer alan monologlar, metin sonuna eklenmiş oyunun devamı gibi sunulan ek bölümler ya da sahnelemeye yönelik notlarla bu oyunlar geleneksel dramaturji yaklaşımına yeni bir boyut katar."[210] Böylece dramatik yapının bütünlük ilkesinin aksine postdramatik tiyatro metni paramparçadır. Dahası rejiyi ilgilendiren ve seyirciden itinayla gizlenen parantez içleri de bu tiyatroda görünür kılınmış, yan metin diye adlandırılan bu bölümler ana metnin azalması sonucu ana metinle aynı düzlemde sunulur olmuştur. Koltes Batı Rıhtımı oyununa yazdığı önsözde "…monolog gibi yazılan parantez ya da tırnak içindeki pasajlar elbette sahnede oynanmamalı ama onlar yalnız programlara eklensin diye de yazılmış değildir, iki ayrı sahne arasında her birinin oyunun okunması açısından anlamı vardır ve orada kalmaları gerekir. Çünkü bu oyun hem okunmak hem de sahnelenmek üzere yazılmıştır." [211] sözleriyle ana metin ve yan metin arasındaki ayrımı bulanıklaştıran, dolayısıyla kurmaca ve gerçek sınırını muğlaklaştıran karmaşık bir yaklaşım sunar. Oyunun okunmak için de yazılmış olduğu anlayışıysa süregelen dram anlayışına tamamen ters niteliğiyle dram sonrasına uygun düşer.

Dilin ve anlamın sorgulanması adına absürtlerden alınan miras olarak iletişimsizlik, çağın oyunlarında bir teknik haline gelir. Metnin azalıp dilin

---

[209] Bernard Marie Koltes**, Seçme Oyunlar: Roberto Zucco, Sallinger,** Çev. Ayça Akarçay, Işık Ergüden, Ankara, Dost Yayınları, 2003
[210] Haleva, **Çağdaş Bir Klasik Bernard Marie Koltes**, s. 78
[211] Bernard Marie Koltes, **Toplu Oyunları 1: Batı Rıhtımı- Zenciyle İtlerin Dalaşı**, Çev. Yiğit Bener, Ali Berktay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1999, s. 9

sınırlanması, söze dayalı bir anlatı türü olarak dramda, dramatik yapının bir başka kurucu öğesini deyim yerindeyse çökertir. Çağın oyunlarında anlam ve gerçekliğin, onu ileten dilin olmayışı diyaloğu imkansızlık zeminine kaydırır, tam da bu nedenle metinlerde görülen şey, bir monolog patlamasıdır. Bunun en vurucu örneklerini yine Koltes'te bulmak mümkündür, yazarın Ormanlardan Hemen Önceki Gece oyunu salt uzun bir monolog şeklinde kurgulanmıştır, metinde her noktalama işareti olmasına karşın nokta yoktur, yağmurlu bir gecede kalacak oda arayan bir adamın seksen sayfalık monoloğuna tanık olunur.[212] Tüm oyunun bu biçimde kurgulanması yine sahneyi zorlayan bir metin oluşumunun göstergesidir. Bu monologlar eskisi gibi seyirciye yönelik tiratlarla iç dünyayı deşifre etmeye yönelik bir nitelik de taşımaz. Oyun kişisi konuşmaya aç gibidir, konuşarak var olmaktadır ama konuşsa da asla anlaşılmayacağını, kendini anlatamayacağını bilir. Olup bitmiş olan olaylar monologlardan öğrenilir, kişiler kendinin yegane anlatıcısıdır ne var ki iletişim beklentisizliği ve onun gerçekleşmeyeceğinin ön kabulü tüm monologlara sızmıştır.[213] Zira bu monologların kime yöneldiği, muhatabının kim olduğu belli değildir. Sözlerin bu şekilde sahnede olmayan bir kahramana yönelik olması solilok olarak adlandırılır ve Koltes oyunlarında Sallinger'dan itibaren bu teknik sıkça kullanılır.[214] Bu durum kişiyi varla yok arası bir belirsizliğe iterken muhatabın kim olduğunu belirlemede yönetmen, oyuncu ya da seyirci bir kez daha kendiyle baş başa kalır ve metin bu yönüyle sahneyi zorlar ancak kimlik arayışı, ait olamama sorunu gibi duyguları belli belirsiz hissettirir.

Koltes'in çağdaşı Jean Luc Lagarce, Evdeydim ve Yağmurun Gelmesini Bekliyordum adlı oyununda metni doğrudan monolog olarak kurgulamaz ama diyalog görünümlü monoloğun pek çok örneğini verir. Oyunda babasıyla kavga edip evi terk eden erkek çocuğu bekleyen annesi ve üç kız kardeşinin, bekleyiş sürecinde

---

[212] Bernard Marie Koltes, **Ormanlardan Hemen Önceki Gece,** Çev. Ayberk Erkay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2011

[213] İlknur Aydoğan, "Dramatik Yazın Tarihinde Monoloğun Dönüşümü Ve Bernard Marie Koltés Tiyatrosundaki İşlevi", **Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2012, s. 57

[214] Hacı Mehmet Saraç, "Bernard Marie Koltès'nin Roberto Zucco Adlı Eserinde Dramatik Dil Özellikleri", **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2006, s. 11

yaşadıkları konu edilir, çocuk ceset gibi geri döner ve bir süre sonra ölür.[215] Burada her kadının çocuğun dönüşüne dair başka bir hayali vardır ama gerçek bunlarla uyuşmaz, bekleyiş sürecini doldurmak için de hepsinin farklı bir yöntemi vardır. Dönmesi beklenen çocuğun neyi simgelediği, gerçekten var olup olmadığı yine yoruma açıktır ama daha önemlisi kişilerin tamamı absürt akımı yankılar şekilde birbiriyle konuşur görünürken kendi kendine konuşur. Öyle ki yer yer bütün oyun kişilerinin aslında tek kişinin benliğinin farklı boyutları olduğu dahi düşünülebilir.

Metnin ve dilin sınırlanıp azalması bir yönüyle sahne metnine giden bir yolu açarken diğer yönüyle metnin ve dilin gerçeklik gibi toptan reddedilmesine de neden olur. Gerçekliği aktaran, anlam içeren bir dilin yokluğunda onunla örülmüş bir metin de söz konusu olamaz, bu durum özgün bir metnin var olmadığı fikrini doğurur. "Bütün edebiyat metinleri başka edebiyat metinlerinden örülmüştür bu, (…) her kelime, cümle ve kesitin eseri çevreleyen veya ondan önce yazılmış olan yazıların yeniden işlenmesi olduğu anlamına gelir. Edebi özgünlük ilk edebi metin diye bir şey yoktur: Bütün edebiyat metinlerarasıdır."[216] Daha açık bir deyişle söylenmemiş söz, yazılmamış metin yoktur, her metin daha önce yazılmış başka metinlere gönderme yapar, onları anıştırır. Buradan hareketle metinlerarası yaygın kullanılan bir kavram olur, metnin ve anlamın büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmelerine bağlı olarak üretildiği savıyla yeni bir metin tanımı ve anlayışı ortaya çıkar, önceki metinlere, söylemlere göndermeyen metnin olmadığı konusunda birleşilir.[217] Bu durum dramatik yapıda özgün, tek, biricik, bütünlüklü bir kurgu olarak görülen oyun metni anlayışına tamamen ters düşer ve dram sonrasının oyun yazarları, bilinçli olarak söz konusu yeni, postmodern metin anlayışına uygun düşen, aynı görüşü benimseyen oyunlar yazar.

Metinlerarasılık, postmodern çağ ile beraber postdramatik oyun yazımının ortak bir tekniği olarak düşünülebilir ama daha yakından bakıldığında bu ortaklık

---

[215] Jean Luc Lagarce, **Toplu Oyunları 1: Evdeydim ve Yağmurun Gelmesini Bekliyordum - Alt Tarafı Dünyanın Sonu,** Çev. Ayberk Erkay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2009
[216] Eagleton, **Edebiyat Kuramı**, s. 173
[217] Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, Ankara, Öteki Yayınevi, 2000, s. 7-8

dahi çatallanıp farklılaşır. Denilebilir ki postdramatik oyunlar metinlerarasıdır yani yazın tarihinin birçok ünlü metniyle kesişir, hesaplaşır ancak bunu farklı yöntemlerle yaparlar. Kimi zaman bir yapıttan bir kesit doğrudan doğruya alıntılanır ancak genellikle kullanılan metinlerarası teknik parodi ya da pastiştir. "Parodi bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir."[218] Burada vurgulanan farklı amaç, terimin çağrışımından da tahmin edileceği gibi, daha çok taklit yoluyla alay etmedir. "Parodi eserin orijinali ile alay eden ve bir taklit üretmek amacıyla yapılan hiciv etkisini gösterir. (…) Parodi konusunda birçok farklı tanımlamalar yapılmasına karşın, yeniden ele alınan bir yapıtın gülünçleştirilmesi ya da yergisel bir amaçla kullanılması üzerinde ortak bir tanım çıkarılması da mümkündür."[219] Dolayısıyla parodi yoluyla öne sürülen yeni anlamsa çoğunlukla parodisi yapılan eserin anlamını geçersiz gören bir hiciv etkisindedir.

Parodiyle çokça karıştırılan ve benzer nitelikler taşıyan bir başka metinlerarası yöntemse pastiştir. Ancak pastişte bir metnin biçimini dönüştürerek yeni metin oluşturma söz konusu değildir yalnız metnin biçimi taklit edilir, iki metin arasında taklit ilişkisi vardır, ilişki kurulan yazarın dil ve anlatım özellikleriyle sözleri taklit edilir.[220] Yani burada, alaycı bir tonda başka metne gönderme yapan, yeni bir metin yaratma şeklindeki parodiden farklı olarak, başka yazarlardan pasaj, imge ve örüntüleri alıp kopya ederek canlı bir etki yaratma söz konusudur. Bu yolla birçok malzemenin bir arada kullanıldığı bir yapı oluşurken metinlerarası yaklaşımın hedeflediği özgün ve yeni bir metnin olmadığı savı doğrudan sunulmuş olur. Biçimsel yeniliğin artık olanaklı olmadığı bir dünyada geri kalan tek şey ölü tarzların taklidi anlamına gelen pastiştir.[221]

İster alıntı ister parodi ister pastiş yöntemiyle olsun, metinlerarası ilişki, eseri deyimi yerindeyse yamalı bir bohçaya dönüştürür. Daha önceki yapıtlardan doğrudan

---

[218] **A. e**. s. 117
[219] Tülay Yıldız, "Postmodern Oyun Yazımında Kurgulama Teknikleri Ve Model Oyunlarda Yansıması", **Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü,** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2007, s. 33
[220] Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s. 133
[221] Ünal, **Yirminci Yüzyıl Sonunda Tiyatroda Arayışlar**, s. 76

ya da dolaylı olarak alınan bir yığın malzeme, görünmeyen ipliklerle gevşek biçimde birbirine iliştirilmiştir. Bu nedenle dramatik yapının birliği dram sonrasında yerini parçalılığa, bütünlüğü ise çeşitliliğe bırakır. Bu metinler özgün, bütünlüklü bir dram metni olmaktan vazgeçmiş, parçaların gelişigüzel montajlandığı bir kolaj olmayı yeğlemiştir. Herhangi bir metinlerarası tekniğe göre metin dışından alınan en küçükten en büyüğüne dek her ayrışık unsurun montajlanıp bir yapıt içine sokulması işlemine kolaj denir.[222] Postmodern çağın metinleri bu tanımı karşılayan türlü özellikleriyle kolaj niteliğindedir. Bu çerçevede metnin parçalanması, dilin, anlamın ve gerçekliğin parçalanmasını izler ve modern sonrası çağın dram sonrası metinleri, söz konusu teknikler ve taşıdığı kolaj olma niteliğiyle özgün metinle birlikte onu kaleme alan yazarın da ölümünü ilan etmiş olur.

Heiner Müller Hamlet Makinesi'nde metinlerarasılığın alıntı, parodi, pastiş gibi türlü yöntemlerini kullanarak kolaj metnin somut örneğini sunar. Yazar karakter sayısı ve hacimce Hamlet metnini bir hayli indirgerken Shakespeare'in Hamlet'ini kendi bakış açısıyla yeniden yazar. Bu yazım sırasında bir yandan pastişle metni taklit ederken diğer yandan postmodern bir bakışla Hamlet'i parodileştirir. Müller'in Hamlet'i bugünün Hamleti'dir çünkü ardında Avrupa'nın harabeleri yükselmektedir. Bu bakımdan Müller'in Hamlet'i marksist bir entelektüeldir, tarihi yıkım olarak görmektedir, ana metindeki Hamlet gibi eyleme geçemez ama o marksist ütopyaların ölmesi sonucunda düşünceleri geçersizleştiği için eylemsizleşmiştir; Hamlet'in, babası konumundaki amcası Cladius'u öldürme isteği gibi o da tarihsel şiddetin kaynağı olan her tür baba iktidarını reddeder.[223] Hamlet'teki cenaze sahnesi Hamlet Makinesi'nde dönemin iktidar sembolü babalarının birçoğunun ölüm töreni olarak okunabilir. Bu doğrultuda Müller Hamlet metniyle hesaplaşır, ondaki izlekleri farklı düşüncelerle yeniden biçimlendirerek yazıp Hamlet metninden parçalarla kolaj-montaj bir kurgu yaratır. Devrim gibi ütopyaların bittiğini, iktidarın yıkıcı ve şiddet dolu niteliğini anlatırken, yazdığı kolaj metinle yazarın da öldüğünü bizzat ilan eder.

---

[222] Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s. 177

[223] Naciye Aksoy, "Heiner Müller'in Hamlet Makinesi Adlı Oyununda Shakespeare'in Hamlet Adlı Oyununun Yenidenyazımı", **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü,** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta, 2010, s. 57

> "Heiner Müller'in Hamlet Makinesi, devrimin tarihi başarısızlıklarını ve pratik anlamda imkânsız oluşunu gösteren bir oyun olarak görülür. Müller oyununda, Aydınlanma akılcılığına, eski devrimlerin ütopyasına ve komünizmin iyimserliğine karşı çıkar. Büyük yapıtların gücün taşıyıcısı olarak ayrıcalıklı yere koyan edebiyat tarihi de dahil olmak üzere Batı kültür tarihinin cinayettin ve şiddetin bir tekrarından öteye geçemeyen sahte zamanına karşılık, kötümser bir bakış içinde de olsa korkuların ve düşlerin gerçek zamanını göstermeye çalışır. (…) Müller'in metinlerinde temel izlek olarak belirlediği şiddet ve cinayetin sürekli olarak tekrarlandığı yıkımlardan başka bir şey olmayan tarih algısı çerçevesinde geleneksel dramın birlikli yapısını yapıbozumuna uğratır ve eski metinden aldığı parçaları kendi metni bağlamında yeniden yazar. (…) Müller metinde metinlerarasılık ve/ya yenidenyazmanın tüm yöntemlerini kullanır. (…) Metinlerini, alıntılar montajıyla bir kolaja çeviren Müller, yazarın ortadan kaldırılmasından yanadır."[224]

Kuşkusuz tarih, ideoloji ve dile yönelik yıkıcı yaklaşımla kaleme alınan böylesi bir metnin, klasik dramatik yapının kurallarına uyması ve geleneksel dramaturji yöntemleriyle anlaşılması mümkün değildir. Dram sonrası tiyatronun metinlerarası biçimine getirilebilecek çok sayıda örnekten birini, yine Bernard Marie Koltes verir. Yazarın Roberto Zucco adlı oyunu gerçekten yaşamış Roberto Succo adlı bir seri katilin öyküsünü anlatır. Cinayetlerine anne ve babasını öldürerek başlayana Roberto Zucco, bir genç kıza tecavüz eder, ardından bir dizi cinayet işleyip hep hapisten kaçar, sonunda düştüğü hapishanede, çatıdan kendini boşluğa bırakır.[225] Böylesi kötücül bir karakterin ve akıl almaz yıkıcı olayların, herhangi bir bilinen karakterle ya da yerleşik bir metinle ilişkili olması ilk bakışta akla yatkın görünmez ama metinde Zucco, salt kötü ve ahlaksız çizilmediğinden bu etkiyi saptamak olanaklıdır. İlk sahneden itibaren oyunda dünya edebiyatının etkileri görülür, Zucco Dostoyevski'nin Raskolnikov'unu hatırlatır, nedensiz cinayetleri ahlak karşıtı eylemler olarak sunulup ahlak dersi vermeye çalışılmaz, nefret uyandırmaz, olayları kabullenmişliği ve yenilgiyi sergilemesiyle daha çok bir kurbandır.[226] Raskolnikov gibi Zucco da suç olgusunu, aidiyet duygusunu, tutunamama problemini tartışmaya açacak soyut bir düzlem sunar. Öte yandan tıpkı Müller'in metninde Hamlet'in babası üzerinden verildiği şekilde, burada da Zucco

---

[224] **A. e.** s. 89-90
[225] Koltes, **Seçme Oyunlar: Roberto Zucco, Sallinger**
[226] Haleva, **Çağdaş Bir Klasik Bernard Marie Koltes**, s. 174-175

için aile, karşı çıkılıp yıkılması gereken bir otoriteyi anıştırır. Toplum koca bir hapishane, aile de bunun en küçük hücresidir. Onun cinayetleri ve sürekli kaçışı, içinde var olamadığı toplum, tarih, söylem ve koşullardan kurtulma arayışıdır ve bunun için yaptığı akıl almaz eylemlerle Zucco, en çok da Hamlet'i hatırlatır. Hatta oyunda Zucco'nun ırzına geçtiği ve onu arayan kadına yönelik sahneye doğrudan Ophelia başlığı verilmesi[227] de Hamlet metnini adres gösterir ve Zucco Hamlet'i yankılar. Hamlet gibi o da dünyadan kurtulup ölüme sığınır, onun da davranışları delilikle bağdaştırılır, toplumdan soyutlanmış yalnız insanların söylemi olarak ikisi de uzun monologlar kullanır.[228] Sonuçta Koltes de bu oyunda Hamlet metni gibi birçok metinle metinlerarası ilişki kurarak bu yazına bir örnek verir.

Benzer şekilde Koltes'in çağdaşı Lagarce'ın Evdeydim ve Yağmurun Gelmesini Bekliyordum oyunu, Samuel Beckett'in Godot'yu Beklerken oyununu hatırlatır. İki oyuna da doğrudan başlıkta kullanılan bekleme eylemi ya da onun eylem olup olmadığı sorgusu yön verir, iki oyunda da konu bekleme sırasındaki anlamsız, iletişimsiz konuşmalar ve bağımlılık ilişkileridir, beklenen kişinin varlığı, gelip gelmediği görelidir. Dram sonrası tiyatronun metni sınırlandırma eğiliminin bir parçası olan, bir başka metinle ilişki kurma anlamında metinlerarasılık, bu örnekler çerçevesinde neredeyse tüm oyunlara yön vermiş, böylece gerçekliğin, dilin ve metnin ölümünü yazarın ölümü takip etmiştir.

Ortada geleneksel anlamıyla bir metin bile yokken dramatik yapının asal unsurlarından söz etmek elbette olanaksız olacaktır. Dolayısıyla sözü geçen oyunlarda çatışma, aksiyon, olay örgüsü, en basitinden öykü gibi metni seyredilebilir kılan öğelerin hiçbirinden eser yoktur. Öyle ki metinlerde irrasyonel, birbirinden kopuk, karmaşık ve hatta yokmuşçasına bir olay örgüsüyle karşı karşıyayızdır; bir metnin postmodern olduğunu anlayabilmenin ölçütlerinden biri okunduktan sonra akılda metnin olaylarının kalmamasıdır.[229] Bir olay yoktur ki akılda kalsın, dramın olmazsa olmazı eylem, çatışma, olay yalnız söz düzeyindedir, anlatılanların

---

[227] Koltes, **Seçme Oyunlar**
[228] Haleva, **Çağdaş Bir Klasik Bernard Marie Koltes**, s. 178-179
[229] Emre, **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 167

gerçekliği ise muğlaktır. Dramatik kurguya sahip klasik bir metinde yazar için hareket noktası, kurucu unsur öykü ya da olay dizgesiyken artık kişiler başlangıç aşamasını oluşturur. Koltes, metni bir karakterin yazgısından yola çıkarak tasarlar.[230] Ne var ki bu karakter de bilinen anlamda karakter değildir, zaten hakkında çok az bilgi verilir, geçmişi, geleceği, şimdisi, kimliği hatta var olup olmadığı dahi belirsizdir. Çünkü Foucault'nun üzerinde durduğu ve bir önceki bölümde anlatıldığı gibi, özne kurmaca bir şey, metin karşısında edilgin ve sürekli tavır değiştiren, içi boşaltılmış bir varlıktır, özne bile yoktur, öznenin yıkımı vardır; duygu ve düşünceler paramparça, darmadağınık olmuş, bedeni bile kendine ait olmayan, kaotik, paradoksal, değersiz, nesneden ayrılmayan bir insan vardır.[231] Böyle bir durumda ne metinde ne sahnede bütünlüklü bir karakter görülmez, karakter dağılıp parçalanmış, hatta yazar, metin, dil ve gerçek gibi o da ölmüştür. Bu durumda metinlerdeki oyun kişileri de oyuncu tarafından mimetik bir şekilde canlandırılamaz, çağımız tiyatrosunda ne oyuncu ne seyirci açısından özdeşleşme, tıpkı gerçekçilik gibi mümkün değildir. Metinler buna uygun olmayıp sahnenin de gerçekle beraber her şeyin sorgulandığı bir çağda yanılsamaya hiç uygun olmadığı anlaşılmıştır. Dramın sonu gerçekçi mimetik sahnenin de sonu demektir. Çağımızda dramın ve gerçekçiliğin çöküşü oyunculuk çerçevesinde Patrice Pavis tarafından aydınlatıcı bir şekilde şöyle özetlenmiştir:

> Çağdaş tiyatro uygulamalarında, oyuncu artık her zaman gerçek bir kişiye, bir bütün oluşturan bir bireye, bir dizi duygulanıma göndermede bulunmaz. Artık yalnız başka bağlama oturtma ve taklit yoluyla anlamlandırmaz; bedeninin parçalarından ödünç aldığı tek tek öğelerden yola çıkarak anlamlamalarını oluşturur: bütün bir eylemi mimle anlatan eller, bütün beden dışında tek başına aydınlatılan ağız, anlatılar sunan ve sırasıyla birçok rolü oynayan anlatıcının sesi gibi. (…) Oyuncu artık başka bir şeye aktarılamayan bir insanı yansılamak zorunda değildir o artık bir simülatör değil bir uyarıcıdır. (…) Bir oyun kişisini ya da bir eylemi gerçeğin replikası gibi toptan ve benzetmeci biçimde temsil etmek zorunda da değildir. (…) Ayrıca oyuncunun oyun kişisini temsil ettiğini unutturacak denli bütünüyle rolünün içine girmesi, olanaksız demeyelim nadirdir. Stanislavski yöntemine bağlı oyuncu bile oynadığını, bir kurmaca içinde olduğunu, Frankenstein türü bir insan varlığı değil de bir rol inşa ettiğini unutturmaz. Oyuncu bir sahne üzerinde üretici sanatçı olduğunun unutulmasına hiçbir zaman izin vermez. (…) rol kendisinin ve seyircinin bir insan yanılsaması üretecek biçimde

[230] Haleva, **Çağdaş Bir Klasik Bernard Marie Koltes**, s. 69
[231] Emre, **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 139-141

> tamamlamak ve eksiliğini gidermek zorunda oldukları zayıf belirtkelerden oluşmuştur yalnızca.[232]

Özdeşleşmeye ve karakter olmaya direnen bu oyun kişileri, dram metnindeki ana kişilere hiç benzemez, kahraman niteliği taşımazlar. Bugüne dek ana kişi olarak tercih edilmemiş, anlatıların birincil rolünü üstlenememiş, toplum dışı kalmış, sınırlarda yaşamış ne kadar insan varsa bu oyunlarda başroldedir. Oyunlarda "Aşağılanmış ırkların, farklı cinsel eğilimlerin, azınlıkta kalmış olanların, ikinci sınıf sayılanların öyküleri anlatılır."[233] Örnek vermek gerekirse Koltes'in hemen her oyununda ağırlıklı yer taşıyan siyahi bir oyun kişisi bulunur. Batı Rıhtımı'nda Abad, Zenciyle İtlerin Dalaşı'nda Alboury buna örnektir.[234] Abad hiç konuşmaz, ötekileştirilmiş bir adam olarak hakim söylemin içinde kendini ifade edemez. Yazarın Ormanlardan Hemen Önceki Gece oyunundaki baş kişi önsözde yabancı olarak nitelendirilir[235] ve büyük olasılıkla bu marjinal adam bir göçmendir. Roberto Zucco da sıra dışı bir seri katildir, onunla birlikte ağırlıklı yer tutan kadın oyun kişisi ise bir fahişedir. Sarah Kane'in Cleansed oyununda öteki konumundaki oyun kişileri cinsel yönelişleri ya da psikolojik durumları nedeniyle bir marjinallik içindedir. Cleansed oyununda erkek kardeşine ensest bir aşk besleyip onun ölümü üzerine cinsiyet değiştirerek onun kimliğini üstlenen alışılmamış bir baş kişiyle karşılaşırız[236] 4.48 Psikozu ise intihar etmek üzere olan bir şizofrenin hastanedeki dünyasını anlatır.[237] Bu kişi de verili dil ile kendini ifade edemeyecek bir öteki olduğu için kesik, yüklemsiz, üç noktalarla sonlanan, devrik cümlelerle konuşur, uzun süren sessizliklerde yaşar.

Kişileştirmedeki bu eğilimler kuşkusuz postmodern dönemin koşullarıyla bağıntılıdır. Öncelikle bu oyun kişileri, norm olana aykırı kimlikleri nedeniyle, bir önceki bölümde sözü geçen, Deleuze ve Guattari'nin kök sap diye adlandırdığı ve hikayelerine kulak vermeyi arzuladığı bireylerini hatırlatır. Bir başka deyişle ağaççıl

---

[232] Pavis, **Gösterimlerin Çözümlemesi,** s. 84-85
[233] Sevda Şener, "Postmodernizm ve Tiyatro", **Hürriyet Gösteri,** 130. Sayı, İstanbul, 1990, s. 3
[234] Koltes, **Toplu Oyunları 1: Batı Rıhtımı- Zenciyle İtlerin Dalaşı**,
[235] Koltes, **Ormanlardan Hemen Önceki Gece**
[236] Sarah Kane, **Cleansed**, Oyun metni
[237] Kane, **4.48 Psikozu**

düşünme biçiminin sonucu olan karakter ya da kahraman, kök sap bireyler olan ötekilerin merkeze taşınmasıyla yerinden edilmiştir. Kişileştirmedeki bu farklı yönelişin düşünsel bir başka karşılığı da Foucault'nun söylemlerinde gözlenebilir. Foucault'nun sıklıkla eleştirdiği gibi, özne olmanın gereği olan toplumsal normların cinsel yönelişleri ya da akli dengeyi belirlediği, öznelerin bu baskı ve dayatmalarla kurulduğu, dışlamayla cezalandırıldığı bu çağda, şizofrenler ve eşcinsellerin sahnede yerini alması aynı eleştirinin sanatsal bir karşılığıdır. Aynı şekilde siyahi kişilerin sahneye getirilmesi ile, çağımızda Avrupa ülkelerinin üçüncü dünya ülkeleri ya da doğu ülkeleri üzerinde, kapitalizm ve ırkçılık kaynaklı sömürgeci politikalar benimsemiş olması arasında doğrudan ilişkili olduğu çıkarımı kolaylıkla yapılabilir. Zira Koltes çocukluğunda Fransızlar'ın Cezayirlilere yaptığı katliam gibi eylemlerden çok etkilenmiştir, Afrika'ya gittiğinde gördüğü siyahların beyazlara duyduğu nefret karşısında şaşkınlığa düşer.[238] Dolayısıyla söz konusu kişileştirme postmodern çağın olumsuz koşullarının metinlere sızma biçimini ele verir. Ancak koşullar ve düşünsel yönelişler bir tarafa, burada, böylesi bir kişileştirme tercihinin klasik dramatik yapıya son derece aykırı olup tam da bu nedenle dram sonrasını karakterize ettiğinin altını çizmek gerekir.

Şunu da eklemek gerekir ki söz konusu yazarların çoğu kendi yaşam ve kişilikleriyle de öteki konumundadır, kişileştirmelerine bir nevi kendi kimlikleri sızmıştır. Söz gelimi Koltes, intihar girişiminde bulunmuş, uyuşturucu bağımlılığından tedavi görmüş bir eşcinseldir[239], Sarah Kane yaşadığı depresyon sonucu yirmi sekiz yaşında intihar etmiştir[240], Lagarce işçi bir ailenin çocuğudur, eşcinseldir, çağdaşı Koltes gibi AİDS'ten ölmüştür.[241] Son kertede sınırlarda yaşayan yazarların ötekileştirilmiş, dışlanmış oyun kişisi tercihi farklı bir hassasiyetin ürünü olup tam da bu nedenlerle geleneksel bir karakterizasyon yapmaları ve klasik dram yapısı içinde, onun diliyle metin kurgulamaları olanaksızdır.

---

[238] Koltes, **Toplu Oyunları 1: Batı Rıhtımı- Zenciyle İtlerin Dalaşı**, s. 5-7
[239] **A. s.**
[240] Uğur Ada, "Sarah Kane'in Blasted Oyununda Şiddet Öğesi", **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2010, s. II
[241] Lagarce, **Toplu Oyunları 1: Evdeydim ve Yağmurun Gelmesini Bekliyordum Alt Tarafı Dünyanın Sonu,** s. 153-155

Klasik dramın kahraman oyun kişilerinin, sunduğu çözüme yönelik ütopik bakış açıları, kurtuluş fikri, eylem gücü, anlatılmaya değer dev öyküleri, dram sonrası metinlerde eylemden yoksun, çözümsüz, kurtuluşun olmadığı bir evrende, içi boş söylemlerin orta yerinde kalakalmış karşı kahramanların küçük hikayelerine dönüşmüştür. Çünkü Lyotard'ın üzerinde durduğu ve bir önceki bölümde sözü edildiği gibi, oyunlara konu olacak büyük anlatılar bir bir çökmüştür. Modernizmin ürettiği genel formüller olarak büyük anlatılardan olan bilim tüm evreni açıklayacak bir formül peşinde koşarken siyaset, sanat, ekonomi ve diğer alanlar da aynını yapmış, buna karşın savaştan kaçılamamış, sosyalizm başarısızlığa uğramıştır.[242] Tam da bu yüzden Müller'in Hamlet'i eylemsiz, yenilgiye uğramış, yıkılan ütopyalar arasında kalmış Marksist bir aydın olarak tasvir edilir. Dolayısıyla drama konu olacak bir büyük anlatı, anlatmaya değer bir öykü olmadığı gibi, büyük anlatı olarak nitelenebilecek olan klasik gerçekçi dram yapısı da, önündeki gerçekçi sıfatının görelileşmesiyle ölüme doğru yol almaya başlamıştır. Bu nedenle modern sonrası sanat küçük olana vurgu yapar, bunlar büyük anlatılardan kendini çeken yabancılaşmış bir benliğin işareti olan biçimsel içe dönüşün işaretleridir.[243]

Oyunlarda küçük öyküler konu edilmekle birlikte aslında insanlık için oldukça büyük önem taşıyan olguların sonuçları gösterilmekte, büyük meseleler ima edilmektedir. Örneğin siyahi bir kişinin öyküsü sunulurken satır araları okuyucuyu ırkçılık, sömürgecilik ve kapitalizm sarmalına götürür ya da bir eşcinsel, şizofren, suçlu anlatılırken okuyucu kendini normal olanın, doğru olanın, asıl şiddetin ne olduğunu sorgularken bulur. Sarah Kane'in Blasted oyunu yüzeyde bir otel odasındaki eski sevgilinin işkencesini konu alır ardından ikinci perdede bu işkencenin aynısı, kadına işkence yapan sevgiliye, bu defa subay tarafından uygulanır.[244] Görünürdeki şiddet ve işkenceye yönelik bireysel öykü, ardında erkeğin önce kadına sonra hemcinsine uyguladığı şiddetin savaş çerçevesindeki eleştirisine gönderme yapar.[245] Ancak bütün bu tartışmalar doğrudan ve açıkça yapılmaz,

---

[242] Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, s. 342-343
[243] Lucy, **Postmodern Edebiyat Kuramı,** s. 129
[244] Sarah Kane, **Blasted,** Oyun metni

belirsizlik perdesi ardında sezdirilir, anlatmaktan çok etkilemek ve hissettirmek söz konusudur. Bu bireysel küçük hikayelerin büyük anlatı örnekleri olan ideolojilerden çok daha politik olduğu düşünülür ve gerçekten de öyledir. Bu politik taraf kişisel ıstırabın yoğun şekilde irdelenmesinden kaynaklanır ve genç yazarlar kişisel olanın da politik olduğunu, basit öykülerin de büyük anlatılar kadar yankılanabileceğini düşünür.[246]

Basit öykülere verilen önemin artmasının ve büyük anlatıların reddedilmesinin sahne açısından iki sonuç getirdiği söylenebilir. Öncelikle postmodern çağda yazınsal bir yapının varlığı söz konusu olmadığı gibi, bir büyük anlatı olarak görülen oyunculuk sistemi de söz konusu değildir, kapsamlı ve mutlak bir oyunculuk teorisi geliştirilmez, çeşitli yönetmenlerin farklı görüşlerinin oluşturduğu bir yelpaze vardır ve bu çeşitlilik postmodern manzaraya uygundur. İkinci olarak da küçük öykülerin ötekileştirilmiş bireylerinin, metinde kendine yer bulmasına koşut bir şekilde, postmodern çağın küresel evreninde sahne dünyası ötekine, özellikle de bir öteki olarak doğuya, doğulu oyunculuk biçimlerine yönelmiştir. Yönetmenlerin tiyatro anlayışları ve oyunculuğa yaklaşımında farklı kültürlerin yeri büyüktür. Örneğin Peter Brook'un tiyatrosunda on sekiz farklı ulustan sanatçı yirmi yılı aşkın bir süre boyunca ses, hareket ve yabancı dil eğitimi alıp birbirlerinin kültürlerini öğrenmeye çalışır, ses getiren prodüksiyonlar yaparlar.[247] Barba oyunculuğun teknik ve prensiplerini araştırmak için hem batı hem doğu tiyatrosu tekniklerinden yararlanır, kültür öncesi bir arayış içindedir.[248] Robert Wilson, geniş uluslar arası oyuncu ve yaratıcı ekip kadrosu kullanmanın yanında farklı dil ve kültürlerin imgelerini kullanmaktan da geri durmaz.[249] Farklı kültürlerden insanların, imajların ve tekniklerin bir aradalığıyla oluşan bu eklektik anlayış, kuşkusuz ilk bakışta postmodern dünyanın, dili insanlar arası iletişime engel gören, tüm dünyayı tek bir millet kılmaya çalışan küreselleşme söyleminin bir sonucudur. Ancak bu kültürlerarası tiyatroda doğuya yönelişi tercih etmede rol

---

[245] Ada, **a. e.** s. 48
[246] Sierz, **Suratına Tiyatro Britanya'da In Yer Face Tiyatrosu,** s. 293
[247] Korad Birkiye, **Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim**, s. 99
[248] **A. e.** s. 215
[249] **A. e**. s. 258

oynayan asıl neden, doğu tiyatrosunun doğalcı, gerçekçi olmayan kimliğidir. Söz konusu yönetmenler modern tiyatronun izinden giderek batı tiyatrosunun klasik dram ve gerçekçilikle kaybettiği şeyi doğuda arama eğilimi gösterir.

Öncelikle postmodern yönetmenlerin çoğu, batı tiyatrosundaki doğalcı anlayışın karşısındadır. Gerçekliğin yitirilişinden kaynaklanan temsil krizi, bu yönetmenleri genellikle teatrallik yoluyla kurmacayı gerçeğe üstün tutmaya iter. Kurmacanın vurgulanması ve gerçekliğin bir kurgu olduğunun anlatılması için gereken gerçekçi olmayan anlayışsa doğudadır. Bu hususta en belirgin örneği Barba sunar. Ona göre batı kültürüne özgü dans ile tiyatro arasında ayrım yapma eğilimi aktörü bedeni yok saymaya dansçıyı virtüözlüğe iter oysa doğulu oyuncu için bu ayrım saçmadır.[250] Batılı aktörün ruha ve duygulara eğilimi, onu, rolü yaşama çabasına iterken doğulu dansçı oyuncu yani performansçının bedene yönelişi, onu, rolü sunarak gösteriyi yani kurmacayı öne çıkarmaya itecektir. Barba'ya göre, bu çok temel ayrım commedie de'l artede yoktur, doğalcı gerçekçi anlayışın sonucudur. Üstelik Barba böylesi bir mimesis çabasının batılı oyuncuyu kötü bir taklitçiliğe ittiği görüşünü somut bir benzetmeyle açıklar. Topraktan ayrılıp vazoya konan çiçekler nasıl güzel göründükleri halde bir yaşamsallık sunmuyorsa batılı aktör de yalnızca bir adama benzemeye çalışan bir adam, bir bedeni taklit eden bir bedendir. Oysa iki enerji arasında dengede kalmaya çalışan doğulu oyuncunun bedeni, toprakla gökyüzü arasında uzanan bir dalın yaşamsallığına sahiptir.[251] Bu örnekte doğulu oyuncunun tekniği, günlük gerçekliğe öykünmenin batılı oyuncuda yarattığı donmuş, kalıplaşmış görünüme oranla, çok daha yaşamsal dolayısıyla sanatsal bulunmaktadır. Görüldüğü kadarıyla batılı tiyatro anlayışında yüzyıllar boyu kök salan bir büyük anlatı olarak mimetik oyunculuk ya da gerçekçi oyunculuk sistemi, Barba'yı batı dışı arayışlara yöneltmiş, hakim anlayışı yıkmak ötekileştirilenin sınırlarına gitmeyi gerektirmiştir.

Benzer şekilde Peter Brook da hakim, geleneksel oyunculuk anlayışını ölü olarak nitelendirip olumsuz yanlarını sıralarken, hakim olanın dışında konumlanan

---

[250] Barba - Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü,** s. 19
[251] **A. e.** s. 25-27

ve kurmaca niteliğini saklamayan halk tiyatrosunu üstün bir yere koyar. Çünkü halk tiyatrosu otorite, gelenek, ihtişam ve yapmacıklığa karşıdır, sahici tiyatroya başlangıçtan beri önem verilirken bu kaba tiyatro daima daha az önemli görülmüştür oysa tiyatroyu canlandırmak için yapılacak her girişimde halk tiyatrosuna dönülmek zorundadır.[252] Klasik temsil anlayışına karşı duruş, klasik oyunculuk eğitimi almayan, yeniliklere açık bir oyuncu algısını gerektirir, bunun için kalıplarla örülmemiş bir zihne ihtiyaç vardır, aksi halde yüzyılların kalıplarını kırmak zor olacaktır. Bu durum oyuncudan sahnede kendisi gibi olmasını bekleyen Robert Wilson'u amatörlerle çalışmaya yöneltmiştir.[253] Onun tiyatrosunda oyuncu kendi kimliğiyle var olur, ama yüzyılların batı oyuncusuna bu temsil dışı davranış zor gelecektir. Temsili oyuncu ve seyircinin gerçeğiyle eşitleyip gerçekçiliği kıran ve gerçekliği sorguya açan bu tavır, Suratına Tiyatro sahnesinde de söz konusudur. Temsil krizini aşmada benimsenen ikinci yaklaşım ise tiyatroyu bir törene, yaşam deneyimine dönüştürme eğilimi olarak görünürlüğe gelir. Burada altı çizilmesi gereken nokta, yerleşik, klasik, gerçekçi batı sahnesini temsil krizini aşmak için dönüştürme yolunda, halk tiyatrosu, amatör tiyatro ya da doğu tiyatrosu şeklindeki hakim olmayan, kural dışı yöntemlerle ilişki kurulmak zorunda kalınmasıdır. Bu hem batıda çağımıza dek gerçekçiliğin ne denli hakim olduğunu, bu hakimiyetin çağımızda aşılması gereken bir soruna dönüştüğünü, bu sorunu aşmak için halk tiyatrosuna dönmek, amatörlerle çalışmak, doğu tiyatrosuyla ilişki kurmak gibi yollara baş vurulabileceğini hem de doğu tiyatrosunun gerçekçi olmamak yönüyle batıdan çok farklı bir yöneliş içinde olduğunu gösteren, bu çalışma açısından son derece önemli bir durumdur.

Dramatik yapının dayanak noktaları olan gerçeklik, metnin birincil konumda oluşu, dile duyulan güven, karakter, eylem ve olay örgüsünün bir bir yok oluşu, aslında yirminci yüzyıl boyunca, bir önceki başlıkta, modern tiyatro bağlamında değinilen duraklarda gerçekleşmiştir. Ancak kabul etmek gerekir ki modern tiyatroda hiçbir yaklaşım, drama yönelik yıkıcılığı bu denli ileri götürmemiştir. Öyle ki

---

[252] Brook, **Boş Mekan,** s. 89
[253] Korad Birkiye, **Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim**, s. 227

dramatik yapıyı aşındırma yolunda üst düzeye ulaşan absürt tiyatronun metinlerinde bile, dramın araçları bir bir yıkılmasına karşın, anlamsızlık olgusunun anlatımı düzeyinde de olsa anlam, söylem ya da ileti henüz varlığını korumaktadır. Ancak "Postmodern tiyatro söylem olmadan yapılan tiyatrodur, söylem yerine aracılık, jest, ritm ve ton burada egemendir. Dahası burada bazı nihilist ve grotesk biçimler ortaya çıkar, boş mekanlar, sessizlikler dahi burada kullanılır."[254] Dolayısıyla postmodern çağın postdramatik tiyatrosunun en ayırıcı yanı, dramın merkezi öğelerinden biri olan anlamı sorunsallaştırması, çatallandırıp çoğaltmasıdır. Anlama kuşkuyla bakılan bir dünyada gerek sahne gerek metin düzeyinde anlamdan, hele hele bir tek anlamdan söz etmek olanaksızdır. Hem metin hem sahne artık açık anlamlı uygulamalardan başka bir şey değildir; bir zamanlar olduğu gibi sadakatle iletilmesi gereken bir göstereni olan bir metin yoktur, artık daha çok anlamı toptan denetime alma iddiasıyla her tür anlam kestiriminin yadsındığı metinler vardır.[255]

Bu çağda hem tiyatro metni hem de sahne metni ya anlamın olmadığı bir evrende bir şey anlatmaya direnip hiçbir şey anlatmamayı yeğler ya da anlamın kuşkulu yapısı gereği çok anlamlı ve anlam yönünden değişken olmayı tercih eder. Kimi zaman postmodern sahne, seyircinin sahneden çıkardığı anlamı her aşamada yeniden kurup yeniden yıkar ve metinden hareketle bir anlam evreni kurma yolundaki seyirci algısına ket vurur. Örneğin yönetmen Wilson'ın sahnesi okuma girişimlerinin boşa çıkarılması yönünde bir işlev üstlenir, sahnedeki nesne ve olaylar belirgin bir mantığa uymaz, bir aksiyon ya da nesne çok sayıda okuma olasılığı sunar, imgeler tutarlı bir uslamlamaya uymadığından anlam sınırlanamaz, sahne öğelerinin bütün olarak çözümleneceği bir anahtar, ortak bir anlam yapısı yoktur.[256] Benzer bir durum bu çağda yazılan oyun metinleri için de geçerlidir. Örneğin Lagarce'in Evdeydim ve Yağmurun Gelmesini Bekliyordum oyununda, oyun kişilerinin beklediği erkek kardeşin neyi simgelediği, ne anlama geldiği, gerçekten var olup olmadığı, yağacak yağmuru beklemeyle kardeşi bekleme arasındaki ilişki

---

[254] Lehmann, **Postdramatic Theatre**, s. 25
[255] Pavis, **Gösterimlerin Çözümlenmesi**, s. 241
[256] Ünal, **Yirminci Yüzyıl Sonunda Tiyatroda Arayışlar**, s. 133

çok anlamlı, değişken ve okura bırakılmıştır.[257] Yine Koltes'in Sallinger oyununda hayaletin gerçekten var olup olmadığı, varsa bu intihar eden kardeşin hayaletinin diğer oyun kişileri ve metnin bütünü için anlamı belirsiz bırakılmış[258]; yazarın Ormanlardan Hemen Önceki Gece oyununda, oyun kişisinin kimle konuştuğu dahi bilinmezlik alanına yerleştirilmiştir.[259] Koltes'in seri katil olan oyun kişisi Roberto Zucco'nun oyun boyu hapisten kaçıp nedensiz cinayetler işlerken aslında neyden kaçtığı ya da neye başkaldırdığı bilinmemektedir.[260] Dolayısıyla okuyucu ya da izleyici olarak gerek sahne metnie gerek yazılı metin karşısında kendi bilincimizle baş başa bırakılırız, tutunduğumuz hiçbir anlam güvenilir değildir, ulaşılan her anlam bir sonraki aşamada yıkılmaya teşnedir.

Postdramatik tiyatroda anlam yokluğu, çağımızın anlam olgusuna bakışının ürünüdür, bu yokluğun getirdiği sonuçsa okuyucu ya da izleyiciyi yani metni alıp anlamlandıracak olan kişi olarak alımlayıcıyı aktif konuma getirir. Bütün belirsizlikleri anlamlandıracak olan, yani boşlukları dolduracak olan kişi bu alımlayıcıdır. Metin anlam yönünden eksik bırakılmış olup bu eksikliği alımlayıcı tamamlayacaktır. Çağdaş sanat yapıtları bu yönüyle Umberto Eco tarafından açık yapıt olarak adlandırılır ve bu terim çağdaş müzik yapıtlarından hareketle geliştirilir. Buna göre geleneksel müzikten farklı olarak çağdaş müzikte, yorumcu bestecinin kurallara bağlı talimatlarını izlemek zorunda değildir, parçaya kendi değerlendirmesini de katabilir.[261] Buna bağlı olarak çağdaş tiyatroda da oyuncu ve yönetmen metin karşısında, seyirci de sahne karşısında yorumlama ve değerlendirme, anlamlandırma bağlamında özgürdür. Bu yönden tıpkı çağdaş müzikte olduğu gibi çağdaş yani çağımızın sanatı ve tiyatrosu açık yapıt üretir. Kuşkusuz burada geleneksel, klasik yapıtların da yoruma açık olduğu, alımlayıcıya rol verdiği yönünde bir itiraz getirilip onların da açık yapıt olabileceği iddia edilebilir ancak oradaki yorumlamaya ilişkin özgürlük sınırlı bir özgürlüktür, yapıtın sınırları ihlal edilemez.

---

[257] Lagarce, **Toplu Oyunları 1 Evdeydim ve Yağmurun Gelmesini Bekliyordum Alt Tarafı Dünyanın Sonu**
[258] Koltes, **Seçme Oyunlar: Roberto Zucco, Sallinger**
[259] Koltes, **Ormanlardan Hemen Önceki Gece**
[260] Koltes, **Seçme Oyunlar: Roberto Zucco, Sallinger**
[261] Umberto Eco, **Açık Yapıt**, Çev. Pınar Savaş, İstanbul, Can Yayınları, 2001, s. 7

Okuyucu yazarın metin stratejisiyle yönlendirilmekte, sıkı bir denetim altında tutulmaktadır, yani yoruma elverişli olan bu klasik eserlerde, alımlayıcıya özgürlük tanımaktan çok, anlamlandırma konusunda bir işbirliği teklif etmek söz konusudur. Umberto Eco böyle bir anlam karışıklığına izin vermemek adına açık yapıt ile kastettiği eserin özelliklerini şöyle sıralar:

> 1. Hareketlidir, yapıtı sanatçıyla beraber yaratmaya davet eder 2. Organik olarak tamamlanmış olsa da izleyicinin algılama edimi sırasında ortaya çıkaracağı ilişkilerin sürekli yaratılmasına olanak tanır 3. Sonsuz sayıda okumalar toplamına açıktır. Bu okumaların her biri yapıtta belli bir bakış açısına, beğeniye ve kişisel bir performansa göre yeni bir canlılık sağlar. Çağdaş estetik bu üçüncü özellik üzerinde durur, tamamlanmış yapıtın sonsuzluğuna değinir, açıklığı burada arar. [262]

Bütün bu özellikleri taşıması yönüyle postdramatik eserler açık yapıt niteliğindedir, söz konusu açıklık yalnız yoruma açıklık demek değildir, bitmemiş bir eserin, alımlayıcının okuma ve izlemesiyle tamamlanacak ve her okuma ya da seyirde yeniden başlayacak bir süreç olması anlamındadır. Burada altı çizilmesi gereken nokta açık yapıt teriminin karşıtı düşünüldüğünde akla gelen terimin doğal olarak kapalı yapıt terimi olmasıdır. Bilindiği gibi dramatik yapıya dayanan klasik gerçekçi dram sanatı kapalı biçim diye adlandırılır çünkü açık yapıtın tersine metin de onun sadık yansıması olan sahne de tamamlanmıştır yani kapalıdır, sunulan biricik anlam ve ona dayanan yorum olanakları dışında bir özgürlük ya da alımlayıcı tarafından tamamlanma söz konusu değildir. Zira Umberto Eco da bu kapalılığı, klasik gerçekçi dram ile dolaysız ilişki içinde olduğu bir önceki bölümde etraflıca ele alınan perspektife dayandırır: Perspektif tekniğinin gelişiminin yapıtın açıklığı aleyhine, kapanması lehine olduğu konusunda uzlaşma vardır. Perspektif kullanan sanatçılar izleyicinin bilincini kendileriyle aynı yöne yöneltmeye çalışarak yapıtın olası tek doğru biçimde görülmesini isterler, yapıtın yaratıcısı doğru olduğunu düşündüğü bakış açısını önceden belirlemeye çalışır.[263] Kapalı yapıt örneği olarak sunulan perspektifli resim gibi kapalı biçim klasik dram da, metnin tek doğru yorumu olarak biricik anlamın dayatılması üzerine kuruludur. Bu yerleşik anlayış çağımıza

---

[262] **A. e.** s. 34-35
[263] **A. e.** s. 12

dek sorgulanmamış, açıklık, modern sanata dek üstünde durulan bir kavram olmamıştır. Modern sanattan postmodern sanata, yapıtta kapalılığın sorgulanışı ve çağımızda yapıtın açık nitelik taşımasının estetik hazzın temel düsturu olarak sunulması, sanatçılar tarafından açık yapıtların bilinçli bir şekilde tasarlanması postdramatik tiyatroda dramın aşılmasının önemli bir boyutunu daha gün yüzüne çıkarır. Artık dramın kapalı biçimi, tek yönlü iletisi aşılırken sahne ve metin, alımlayıcının doldurması için bırakılan boşluk ve eksikliklerle tamamlanması beklenen bir açık yapıt haline gelmiştir. Bunun nedeni "sanatçıların çağdaş bilimin ortaya koyduğu hem fiziksel hem de psikolojik evren hakkındaki görüşleri benimsemeleri ve düzenli bir kozmosu anlatmak için kullandığımız formel terimleri kullanmaya devam ederek bu dünyayı anlatamayacaklarını anlamalarıdır."[264]

Son kertede oyun ya da sahne metni seyirciye açılmıştır, önünde yalnız izleyici kalacağı kapalı bir dünya değil, dahil olacağı, müdahale edebileceği, alımlayıp yorumlayabileceği, tamamlayacağı, bitmemiş bir süreç, kapanmamış bir yapıt vardır, bu durumda söz konusu olan izlemek değil katılmaktır, seyirci artık bir nevi katılımcıdır. Seyirciyi katılımcı kılan bu bakış açısı modern tiyatronun bir önceki başlıkta sözü edilen duraklarını yankılar. Söz konusu olan oyun metni olduğunda, yukarıda sözü edildiği gibi anlamlama konusunda izleyici öncelikle düşünsel katılım gerçekleştirir. Öncelikle metinlerarası tekniklerle kurgulanmış postmodern metni anlamak için, onun ilişki kurduğu, gönderme yaptığı metinleri bilmesi, dahası yorum yapması gerekir. Bu doğrultuda öncelikli olan alımlama ve bireysel algıdır, alımlayıcı zevklerine, kişisel yaşamına ve deneyimine göre yargıda bulunan başlıca karar organıdır.[265]

Sahne metni karşısındaki izleyicinin durumu da postmodern açık yapıt karşısındaki okuyucunun durumuna koşuttur zira sahneleme de bir metin, açık yapıt niteliğindeki bir metindir. Bu anlamda izleyici yine alımlayıcı olarak tıpkı bir okur gibi sahneyi anlamlandırıp yorumlayacak, boşlukları tamamlayıp eksikleri hayal

---

[264] **A. e.** s. 208
[265] Pavis, **Gösterimlerin Çözümlenmesi**, s. 348

gücüyle giderecektir. Ancak tiyatro söz konusu olduğunda devreye giren uzamsal beraberlik, seyircinin katılımının boyutunu ikiye katlar zira oyuncu ve seyirci bir aradadır. Seyirci yalnız düşünsel olarak değil bazen tepki vererek, diyaloğa girerek, etkilenip hissederek somut bir katılım da gerçekleştirebilir. Örneğin Suratına Tiyatronun en iyi uygulamalarında seyirci tepki vermeye zorlanır, ya kendini oradan kaçmak zorunda hisseder ya da şimdiye dek gördüğü en iyi şeyin bu olduğu düşüncesine varır, herkesin bunu görmesini ister; ya gösterime övgüler düzer ya da kınar.[266] Yani olumlu ya da olumsuz pasif kalamaz. Bazı yönetmenler daha da ileri giderek seyircinin katılımına olanak tanıyan mekanlar tercih eder, farklı bir etki yaratmak için klasik sahneye hiç benzemeyen merdiven boşluğu, bodrum katı gibi alternatif uzamlarda oynamayı yeğlerler. Bütün bu katılımı hedefleyen gelişmeler, klasik, gerçekçi sahnelemenin hayali dördüncü duvarla seyircinin müdahalesine kesin kurallarla kapattığı hatta onu yok saydığı kapalı biçim yaklaşımına tamamen ters, son derece yabancı olup bu yaklaşımın aşıldığının önemli göstergesidir.

Seyirciyi katılımcı kılma isteğinin en çarpıcı örneği Peter Brook'un arayışlarında görülebilir. Ona göre tiyatroya gitmeyi hayatımızı besleyen bir deneyime dönüştürecek törenlerimiz olması gerekir oysa oyuncu boş yere yok olmuş bir geleneğin sesini arar durur.[267] Peter Brook'un sözlerinde, seyirciyi yalnız seyirci kılan klasik biçimin miadının dolduğu anlaşılırken, çağın tiyatrosunun başat özelliğinin törensellik olması gerektiği sonucu çıkmakta yani tören gibi bir seyirci katılımı hedeflenmektedir. Peter Brook gibi birçok yönetmen "oyunu seyirciyle birlikte yaşanan bir olaya, bir törene dönüştürerek yeni bir canlılık yaratmayı amaçlamıştır. Bu da 'Dionysos kente giriyor' ilkesini benimseyen postmodern anlayışa uygun bir gelişmedir."[268] Şüphesiz böyle bir törensel atmosferle, tören benzetmesiyle ima edilen dinsellik değil duygusal, düşünsel ya da somut anlamda katılımcılık, bir aradalık yakalama çabasıdır. Zira "Brook topluluğun bir araya geldiği bir tiyatro biçimini arar, bunu seyirci-oyuncu etkileşimi olarak tanımlar."[269]

---

[266] Sierz, **Suratına Tiyatro Britanya'da In Yer Face Tiyatrosu,** s. 19
[267] Brook, **Boş Mekan,** s. 60
[268] Şener, "Postmodernizm ve Tiyatro", **Hürriyet Gösteri,** s. 2

Seyirci-oyuncu etkileşimine dayanan, seyirciyi katılımcı kılan törensel tiyatro, yaşamla temsil arasındaki ayrıma son verecek, tiyatro bir yaşam deneyimine, seyircinin katılımıyla tamamlanan bir sürece dönüşecektir. Bu tür bir sahneleme tutarlı, organik ve tamamlanmış bir yapıt değil, parçalı ve kararsız bir biçimde yavaş yavaş yerleşen henüz yönetmenin varsayım, girişim ve tasarılarının algılandığı bir süreçtir.[270]

Seyirciyi katılımcı yapan süreç olarak açık yapıt niteliğindeki postmodern sahne, yaşam ile sahne arasında süregelen sınırları ihlal edip tiyatroyu yaşamla eşitleme eğilimindedir. Postmodern çağda "tiyatro yalnız bedenlerin değil aynı zamanda gerçek buluşmaların mevkiidir, estetik olarak organize edilen ile günlük hayatın kesiştiği eşsiz bir yerdir."[271] Tiyatronun temsil edici niteliğinden sıyrılıp yaşamsallaşması, gerçeklik anlayışında yaşanan çözülmenin sonucu olup bundan kaynaklanan temsil krizine bir çözüm niteliğindedir. Yaşamın kendisi olmaktansa onu temsil etmeyi yeğleyen tiyatroya yönelik eleştiri sahnede temsilin kimi zaman oyuncu tarafından doğrudan yadsınmasını doğurur.[272] Seyirciyi katılımcı kılıp temsili yaşamın kopyası değil onun bizzat parçası kılan törensellik, böylesi bir yadsımanın ürünü olarak okunabilir.

Böylece başlangıç noktasına geri dönülmektedir. Gerçekliğin çözülüp yok olması üzerine kurulu olan modern sonrası tiyatro, dramın tüm unsurlarını yıkıp onu aşarken sahnedeki kapalı biçim, doğalcı anlayışı yadsımış, gerçeklik ve dramın aşılması, sahnede kurmacayı gerçeğe yeğlemek ya da sahneyi yaşamla eşitlemek biçiminde temsil ve mimesisi sonlandırmıştır. Her iki durumda da kurmaca-gerçek ikilemi çözülmüş, temsil krizi cevap bulmuş olur. Bu bağlamda söz konusu gelişmeler tiyatroda gerçekçilik sorununun çözümü noktasında bu çalışma açısından olumlu şekilde okunabilir.

---

[269] Auslander, **a. g. e.** s. 17
[270] Pavis, **Gösterimlerin Çözümlenmesi**, s. 344
[271] Lehmann**, Postdramatic Theatre**, s. 16
[272] Pavis, **Gösterimlerin Çözümlenmesi**, s. 348

Sonuç olarak yüzyıllar boyu batı tiyatrosuna hakim olmuş, kalıplaşmış klasik dramatik yapı ve ona dayalı olan kapalı biçim, benzetmeci, gerçekçi sahneleme-oyunculuk sistemi, içinde barındırdığı birçok açmazın iyiden iyiye fark edilmesiyle birlikte, 20. Yüzyıl boyunca yavaş yavaş terk edilmiştir. Modern tiyatroda ilk aşamada tarihsel avangartlar dramın ilişki kuracağı gerçeklik anlayışını değiştirmiş, ardından Brechtyen epik diyalektik tiyatroyla Aristocu kapalı biçim dram anlayışı ve gerçekçi oyunculuk sistemi sorgulanarak, kurmacanın lehine temsil bir kenara atılmıştır. Modern tiyatronun son aşamasında yer alan, postmodern tiyatroya geçişi temsil eden absürt oyun yazarları ise, dramın asal öğelerinden gerçeklik, eylem, karakter, olay örgüsü ve diyaloğu tamamen yıkmış, yalnızca her şeyin anlamsız olduğunu anlatan bir söylemi odağa almışlardır. Modern tiyatronun dramatik yapı ve gerçekçi sahnelemeyi kırma biçimleri, genellikle modern sonrası denen çağımızda, yerini dramın yok oluşuna, yıkılışına, aşılmasına bırakmıştır. Bugün batı tiyatrosunda sorunsallaşan gerçeklik ve anlamla beraber, metin, dil ve yazar, en önemlisi absürtlerden sonra kalan tek öğe olarak ileti de yok olup dramın sonuna gelinmiştir. Buna koşut olarak sahnede de mimesise dayanan gerçekçi oyunculuk ve gerçekliği temsil etme bağlamında doğalcı sahnelemeden vazgeçilmiştir. Tiyatronun kurmaca niteliğini vurgulayan teatralliği benimseme ya da tiyatroyu yaşam gerçeğiyle bir ve aynı kılma anlamında tiyatronun yaşamsallaşması, temsil krizini kabullenme ve ona cevap vermeyi getirerek, tiyatroda gerçekçilik sorunu bir parça çözümlenmiştir. Bu nedenle, batı tiyatrosunun 20. Yüzyılda geçirdiği süreç ve geldiği nokta tiyatroda gerçekçiliği sorun olarak alan bu çalışmada sunulan bakış açısıyla bir uzlaşı içindedir ve olumlu olarak değerlendirilebilir.

Gelinen noktada artık açıkça denilebilir ki, çağdaş batı tiyatrosunun genel anlayışı, gerçekçi tiyatro ve klasik dramatik yapıyı sorunlu, paradoksal görme eğilimindedir, bu nedenle artık büyük oranda bu anlayıştan vazgeçilmiş, klasik, gerçekçi, dramatik tiyatro, belirli bir zaman diliminin ürünü olarak ölmüş, rafa kaldırılmıştır. Batı tiyatrosunda bütün bunlar olurken doğu tiyatrosu gerçeklik ve gerçekçilik karşısında nasıl bir tavır içindedir? Aslında bu sorunun cevabı yukarıda yazılan satırların arasında gizlidir. Şöyle ki tiyatroda gerçekçi sahneleme ve dramatik yapının kırılması, ardından aşılması için 20. Yüzyılın farklı evrelerinde, çeşitli batı

tiyatrosu akımlarınca doğu tiyatrosu kaynak alındığına göre, bu tiyatronun başlangıçtan beri gerçekçi olmadığı akla yakın görünmektedir. Bir sonraki bölümde bu saptamanın izi kısaca sürülecek ve dünya tiyatrosunda gerçekçilik üzerine çizilen genel panorama içinde, ülkemizin tiyatrosunun nerede konumlandığı araştırılacaktır. Tanzimat'a kadar geleneksel halk ve köylü tiyatrosu dışında yazılı bir tiyatrosu olmayan ülkemizin, batı tiyatrosuyla ilişki kurduktan sonra nasıl bir tiyatrosu olmuştur? Batı tiyatrosunda yüzyıllar boyu hakim olan gerçekçiliğin, batıyla ilişki kurduktan sonra şekillenen, farklı bir yola giren bizim bugünkü tiyatromuzda ağırlığı nedir? Tiyatro eğitimi ve repertuar politikalarının bu durum üzerinde nasıl bir etkisi vardır? Bu gibi nice güncel, tiyatromuza ilişkin, oldukça önemli soruyu cevaplamak, yeni görüşler öne sürebilmek adına, bir sonraki bölümde tiyatromuzun batı tiyatrosuyla kurduğu ilişki ve bugünkü durumu tartışmaya açılacaktır…

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KLASİK BATI TARZI BENZETMECİ GERÇEKÇİ DRAM ANLAYIŞI VE TÜRK TİYATROSU

1. Doğu Tiyatrosunda Gerçekçilik Karşıtı Göstermeci Anlayış Ve Soyutlama

Bu bölüme dek sürdürülen araştırma sonucunda, batı tiyatrosunun yüzyıllar boyu somut gerçeğe benzeyen, kapalı bir dünyayı sahnede yeniden yaratma anlamında benzetmeci, gerçekçi, klasik, dramatik gibi sıfatlarla ifade edilebileceği açıkça görülmüş ancak gerçekçiliğin, içinde barındırdığı çelişki ve açmazlar nedeniyle, geçtiğimiz yüzyılda, batı tiyatrosunda aşama aşama terk edildiği de ortaya çıkartılmıştır. Batı tiyatrosunda gerçekçiliğin çözülüşü sırasında sıklıkla doğu tiyatrosunun referans alınmış olması, her ne kadar doğu tiyatrosunda hiçbir zaman gerçekçi bir anlayış olmadığını kanıtlasa da, dünya tiyatrosunun geneline ilişkin bir saptamaya ulaşarak tiyatromuzun gerçekçilik karşısındaki konumlanışını ve batı tarzı tiyatroyla kurduğu ilişkiyi açığa çıkarmak için burada bir parça doğu tiyatrosundan söz açmak gerekir.

Öncelikle Hindistan, Japonya, Çin, Mısır, İran gibi Uzakdoğu ve Ortadoğu ülkelerinin tiyatro anlayışıyla batı tiyatrosunu modelleyen Avrupa ülkelerinin tiyatro anlayışı birbirinden farklıdır. Öyle ki "Yirminci yüzyılda zaman zaman karşılıklı etkileşimler olmasına rağmen iki gelenek hemen hemen bütünüyle ayrı kalmıştır." [1] Bu ayrımın kaynağı, bu çalışmanın odağında yer alan gerçekçiliğe bakıştan kaynaklanır. Yüzyıllar boyu benzetmeci, gerçekçi dram anlayışına temellenen batı tiyatrosunun aksine doğu tiyatrosu her zaman doğrudan doğruya benzetmeci olmaktan kaçınmış, benzetmeci olmaktan çok bezemeci olmuştur.[2] Tam da bu nedenle, yirminci yüzyılda gerçekçilik çökerken ona alternatif bulmak için başvurulan yer doğu tiyatrosu olmuştur. Bir önceki bölümden de hatırlanacaktır ki,

[1]Brockett, **Dünya Tiyatro Tarihi,** s. 249
[2]**A. e.** s. 88

söz gelimi Brecht'in yeni tiyatro anlayışı için ilham kaynağı Çin Tiyatrosu iken Grotowski, kuramını geliştirirken Hint ve Japon tiyatrosundan etkilenmiştir.

Özetle batılı öncü yönetmenlerin kaynağı olan bu doğu tiyatrosu gerçekçi değildir ve gerçekçilikten kaçan tavrı nedeniyle göstermeci olarak tanımlanır. Nasıl batı tiyatrosu, somut yaşam gerçeğine duyulan güvenden hareketle, ona benzemeyi, onu temsil etmeyi hedefleyen bir anlayışa sahip olduğu için, sahneyi gerçeğe benzetme anlamında "benzetmeci" sıfatıyla niteleniyorsa; doğu tiyatrosu da bu kültürde somut yaşam gerçeğine inanıp güvenilmemesinden dolayı onu sahnede yalnızca göstermeyi hedeflediğinden "göstermeci" sıfatıyla nitelenir. Benzetmeci tiyatro anlayışında sahne gerçeği ile yaşam gerçeği arasındaki mesafe sahne-izleyici arasında kurulan duygudaşlık bağıyla kısalıp örtüşürken, göstermeci tiyatroda bu mesafe giderek uzar, sahne-izleyici arası özdeşlik ilişkisi kırılır, sahne ile izleyici gerçeği iç içe geçmez, izleyici bir illüzyon içine sokulmaz.[3] Benzetmeci batı tiyatrosunda yaşam gerçeğinin mimetik bir tavırla sahnede yeniden yaratılmasının, temsil aracılığıyla gerçeğe benzerlik sağlanmasının aksine, doğu tiyatrosunda gerçeğe bilinçli olarak benzememe, onu temsil değil taklit etme söz konusudur. Taklit, mimesisin tersine, gerçeği gösterdiğini, bir kurguyu sunduğunu bilinçli olarak belli etme iması taşır. İkinci bölümde söz edildiği gibi, Brecht, doğu tiyatrosunun tam da bu yönünden etkilenerek Çin tiyatrosundan yabancılaştırma tekniğini alıp geliştirmiştir.

Doğu tiyatrosunun çok çeşitli türlerini, gerçeği yansıtma değil göstermeyi tercih etme anlamında göstermeci yapan farklı nitelikler vardır. Öncelikle Japon ve Çin tiyatrosundaki kukla ve gölge oyunu ile Arap-İslam tiyatrosundaki hikaye anlatıcılığı, doğası gereği göstermecidir yani gerçekçi tiyatroda seyircinin rol ile bütünleşmesi anlamına gelen özdeşleşme burada söz konusu olamaz. Çünkü rolü oynayan kukla ya da figürlerdir, hikaye anlatıcılığında ise tüm roller anlatıcı tarafından taklit yoluyla oynanır. Bununla birlikte canlı oyuncunun söz konusu olduğu doğu tiyatrosu örneklerinde de özdeşleşme yaşanmaz, oyunculuk anlayışı

[3] Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, s. 23

benzetmeci, gerçekçi değil göstermecidir. Söz gelimi Hindistan'da oyunculuk anlayışı doğuya özgü göstermeci tavır içinde ele alınır, bir olayın canlandırılması değil, yaşamın hazzı verilir; oyuncunun görevi bir olayı taklit etmek değildir.[4] Böylesi bir oyunculuk anlayışı doğunun gerçekçilik karşıtı tavrı konusunda önemli veriler sunar. Aynı şekilde Çin tiyatrosunda oyunculuk açıkça göstermeci olarak tanımlanır. Çinli oyuncudan beklenen gerçek insan davranışını taklit etmesi, rolü canlandırması değil, göstermesi, role dışarıdan bakarak duygu ve düşünceyi aktarmasıdır.[5] Zaten ikinci bölümde işaret edildiği gibi, Brecht de gerçekçi oyunculuk karşısında geliştirdiği epik oyunculuk için, bu şekilde, göstermeci bir üslupla oynayan Çinli bir oyuncudan esinlenmiştir. Son tahlilde doğu tiyatrosunda, figür ve kuklaların yerine oyuncunun devreye girdiği örneklerde de göstermeci anlayış sürdürülmüş ancak bu defa söz konusu yaklaşım, belirli bir oyunculuk tekniği aracılığıyla sağlanmıştır. Doğu tiyatrosunda bu oyunculuk tekniği hareket temellidir. Klasik, psikolojik gerçekçi batı oyuncusu ne kadar ruha ve duygulara odaklı bir çalışma süreci geçiriyorsa, doğu tiyatrosu oyuncusu o denli bedene, fiziksel harekete odaklanarak çalışır. Zira doğulu tiyatro biçimiyle ilişki kuran batılı öncü yönetmenlerin, buradan görüp aldıkları en önemli teknik de budur ve bir önceki bölümde bu durumun altı çizilmiştir. Hatırlamak gerekirse söz gelimi Meyerhold bedensel hareketlerin tekrarı yoluyla duygu uyandırmanın peşindedir.

Gerçekçi olmayan bir oyunculuğun tercih konusu olduğu doğu tiyatrosunda, sahnede gerçeğe benzerliği sağlayacak hiçbir şeye de yer yoktur. Sahnede gerçeğe benzerlik sağlayan gerçekçi dekor anlayışı doğu tiyatrosunda görülmez hatta çoğu örnekte dekor hemen hiç yoktur. Birkaç parça aksesuar çok fazla yeri, çok fazla şeyi anlatmada işlevsel olarak kullanılabilir. Örneğin Çin tiyatrosunda "Sahnede bizim dekor diyebileceğimiz bir şey bulunmaz. Dekor olarak ortaya konan şeyler gayet semboliktir, yabancılar bir şey anlamaz. Örneğin bir değnek atı, üzerine tekerlek resmi yapılmış bir çift bandıra bir arabayı temsil eder. Aktör kapıyı kapamak isterse

[4] Özdemir Nutku, **Oyunculuk Tarihi 1,** Ankara, Dost Yayınları, 2002, s. 57
[5] **A. e**. s. 67

ellerini birleştirir. Ellerini açmakla kapıyı açmış olur."[6] Daha açık bir deyişle somut yaşam gerçeğine hiç benzemeyen, yalnızca onu anıştıran birkaç soyut öğe, seyircinin zihninde, hayal gücüyle tamamlayacağı olanaklar açarken bu tür bir sahneleme gerçekçilikle hiç bağdaşmaz.

Sahneleme ve oyunculuk anlayışıyla göstermeci nitelik taşıyan doğu tiyatrosunda, metin ve sahne anlayışı da benzetmeci, gerçekçi batı tiyatrosundan uzaktır. Birinci bölümde sözü edildiği gibi, Batı tarzı klasik, dramatik yapıda birincil noktada metin vardır, tüm gösterim öğeleri onun etrafında şekillenir. Bunun aksine, doğu tiyatrosu metin merkezli değildir. Benzetmeci, gerçekçi batı tiyatrosunda metin sahnenin belirleyicisiyken, doğu tiyatrosunun merkezinde metin değil bizzat sahne, bugünkü adıyla gösterim ya da performans yer alır. Yani doğu tiyatrosu bu yönüyle, batı tiyatrosunun tersi şekilde edebi değil tam manasıyla teatraldir. Tiyatrosal olan metin uğruna feda edilmez. Mesela Japon "Kabuki oyunları edebi olarak nitelendirilemez çünkü doğuya ait birçok dramatik tarzda olduğu gibi Kabuki'de de oyunlar sadece gösteri için bir temel teşkil ederler."[7] Dolayısıyla sıkı sıkıya bağlı kalınan bir metin olmayıp kaba hatları belirli olan bir konu vardır ya da metnin içeriği olan konu, gösterim için yalnız bir ilham kaynağıdır. Sahne anlayışına gelince, birinci bölümde sözü edildiği gibi, klasik batı tiyatrosunda gerçekçiliği sağlayan en önemli şey, seyircinin gerçeğiyle sahnenin gerçeğini kesin olarak ayıran çerçeve sahnedir. Klasik, batı tarzı tiyatroda, bilindiği gibi, yaygın olarak İtalyan sahne ya da amfi tiyatro mantığı söz konusudur. Yani gösterim yeri, sahne, belirli bir yükseltiyle ya da seyircilerin oturma yerlerinin aşağısında bırakılmak yoluyla seyir yerinden mutlak surette ayrılır. Bu yapıda fiziki olarak seyirci ve sahne birbirine karışmayacak şekilde örgütlenmiştir. Hatta bir önceki bölümde adı geçen öncü yönetmenler, bunun, olası tek biçim olmadığı konusunda pek çok çatışma yaşayıp, sundukları alternatif düzenlemelerde doğu tiyatrosunu referans almışlardır. Çünkü doğu tiyatrosunda gösterim yeri ve seyir yeri öncelikle hemzemindir, aynı yüksekliktedir, seyirci karşıda değil, genellikle gösterim alanını kuşatmış halde

---

[6] Muhammet N. Özerdim, "Çin Tiyatrosu, Tarihi Gelişmesi ve Özelliği",**Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 2, 1971, s. 136
[7] Brockett, **Dünya Tiyatro Tarihi,** s. 269

konuşlanır. Öyle ki Çin tiyatrosunun eski örnekleri tapınaklardır, halk gösterimi mabedin avlusunda oturarak ya da ayakta izler, şehirdeki tiyatro yapılarının kaynağıysa çay evleridir.[8] Bu tutum, tiyatroyu halkın gündelik etkinliğinden ayrı, uzak bir yere koymaz, seyirci etkinliğin karşısında değil, içindedir; böylesi bir fiziksel düzenleme seyircinin ve oyuncunun yaklaşımına doğrudan etki eder. Tam da bu yüzden Doğu tiyatrosu oyuncusu seyirciyi yok saymaz, varlığını kabul ederek beraber yaratma ve eğlenme mantığıyla doğrudan ona yönelir. Böylece batı tarzı klasik, gerçekçi dramın yalnızca merakla izleyen pasif seyircisi, doğu tiyatrosunun oyunlarında, gösterimin katılımcısı, kimi zaman yaratıcısı konumundadır, sadece izlemez, aktiftir, sahneye müdahildir. Hiçbir şey yapmasa bile duygusal-düşünsel olarak gösterim sürecine dahil olur. Oyun oynandığının her an bilincindedir.

Bütün bunlar gösteriyor ki, doğu tiyatrosunda metinden sahneye, sahnelemeden oyunculuğa, oyuncu ve seyircinin konumuna dek gösterimin bütün öğeleri, gündelik gerçekliğe benzetme eğiliminden kaçış için adeta seferber edilmiştir. Yukarıdaki örnekler çerçevesinde gerçeğe benzeme gayesi gütmeyerek, kurgu yaptığını gizlemeden, yalnızca onu göstermekle yetinmiş olduğu görülen doğu tiyatrosu, tam da bu nedenle göstermeci anlayışla karakterize edilmiştir. Birinci bölümde anlatıldığı üzere, batı tiyatrosunda benzetmeci, gerçekçi anlayışın hakim olması belirli bir gerçeklik anlayışından kaynağını alır. Aynı şekilde doğu tiyatrosunun burada sözü edilen gerçekçilik karşıtı karakteri de doğu düşüncesinin gerçekliğe yüklediği anlamdan kaynaklanır. Şu halde doğu ve batı tiyatrosunu gerçekçilik karşısında farklılığa götüren, iki düşüncenin gerçekliğe bakışındaki farklılıktır. Birinci bölümden hatırlanacağı gibi, batı düşüncesinde gerçekliği bu dünyayla özdeş görme, beş duyu organıyla algılanabilir somut gerçekliğe inanç söz konusu olduğundan, tiyatro bu dünyanın gerçeğine benzeme anlamında benzetmeci, gerçekçi olmuştur. Bunun aksi yönünde, doğu düşüncesinin bu dünyanın gerçekliğine yönelik bakışı onu aldatıcı, yalan, gelip geçici görme eğilimindedir. Bu yüzden bu dünyanın gerçeğine benzemek değil onu aşarak onun ardında gizlenen asıl gerçeği, kutsal hakikati aramak, sanatın ve tiyatronun asıl ereği olmalıdır. Gerçeğe

[8] Özerdim, **a. g. e.** s. 136

yönelik bu bakışın izleri doğu dünyasında hakim olan İslam tasavvufu ve Budizm inancı üzerinden sürülebilir. Budizm için kutsal gerçeği uzunca düşünüp her yönüyle irdelemek, zihinde sabitlemek her şeyden önemlidir, sanatın amacı bu derin düşünce için malzeme sunmaktır; sabrı az batılı bu derin düşünce hakkında çok az bilgiye sahipken Çin resminden de gerçek bir manzara ya da göz alıcı bir kartpostal beklenemez.[9] Aynı şekilde İslam sanatına temel olan İslam tasavvufu da sayısız oluş ve görüntünün altındaki değişmeyen, ezeli ve ebedi tek bir hakikati görmek için uğraş göstermeyi, hakikati aramak için bütün içsel manevi imkanları kullanmayı öngörür.[10] Bu nedenle bu düşüncelerin etkisindeki doğu sanatında dünyanın gerçekliği sanat eserinde benzerlik kurmaya çalışılan bir malzeme değil, tersi yönde asıl gerçeğe ulaşma yolunda yalnızca bir aracı, hatta vazgeçilmesi gereken bir hayaldir. Böyle bir gerçeklik anlayışında bu dünyanın gerçeğini yadsıyarak gerçeği başka dünyalara ertelemek ve sanatta bu tür bir aşkın gerçeğin peşine düşmek söz konusu olup, bu gerçeklik anlayışından türeyen bir tiyatro anlayışının gerçekçi olması beklenemez.

Doğu düşüncesinde görülen somut gerçekliğe yönelik bu tavır, ondan mümkün mertebe kurtulma çabasını beraberinde getirir. Bu nedenle batı sanatı somut gerçeğe duyduğu güvenle kendini ne kadar gerçekçi olarak karakterize ettiyse, doğu sanatı da bir o kadar gerçekçilikten kaçınmayı, onu türlü yollarla kırıp bozmayı yeğlemiştir. "İllüzyonu yıkmak, sanatta gerçeği değil gerçeği bozarak derinde yatan anlamı aramak doğu sanatının bir özelliğidir."[11] sözleri bunu kanıtlar. Asıl gerçeklik, kutsal hakikat ancak dış gerçeklikten kurtularak yani onu bozarak ele geçirilebiliyorsa, sanatta gerçeğe benzerliği kırıp onu bozmak için bilinçli bir yöntem geliştirilecektir: soyutlama. Adından da anlaşıldığı gibi soyutlama, somut, yaşamsal gerçekten kaçınmak adına soyut olana eğilim göstermeyi ima ederek gerçekçilik karşıtı bir yaklaşımı haber verir. Soyutlama batı tiyatrosundaki gerçekçi eğilime hizmet eden özdeşleyim ya da özdeşleşme tekniğinin karşı kutbundadır.

---

[9] Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, s. 151-153
[10] Azmi Bilgin, "Tekke ve Tasavvuf Edebiyatı", **İlmi Araştırmalar**, Sayı 1, 1995, s. 62
[11] Aslıhan Ünlü, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Ankara, Aşina Kitaplar, 2006, s. 103

> Estetik objenin biçiminden değil estetik objeye bakan süjenin davranışından hareket eden modern estetik özdeşleyim öğretisi denilen bir teoride doruk noktasına ulaşır. Karşıt kutuptaysa soyutlama içtepisinden kalkan bir estetik görülür. Özdeşleyim içtepisinin estetik yaşantının şartı olarak tatminini organik olanın güzelliğinde elde etmesine karşılık soyutlama içtepisi de aradığı güzelliği hayatı reddeden inorganik şeylerde, bütün soyut kanunluluklarda ve zorunluluklarda bulur. [12]

Daha açık bir deyişle görünen gerçekliğe inanan batılı, onun yansıtıldığı sanat eserinde kendinden, kendi hayatından, tanıdık, somut, yaşamsal kendi gerçekliğinden bir şeyler bulur, işte bu eserle bütünleşme yani onunla özdeşleşme ilgisi kurduğu anlamına gelir. Kaldı ki gerçekçi tiyatroda oyuncunun rol ile, seyircinin de karakterle empati yoluyla özdeşlik kurması beklentisi, bunun en açık örneği olarak birinci bölümde görülmüştür. Eserde kendinden bir şeyler bulma, batılı sanat alımlayıcısının haz kaynağıdır. Buna karşılık somut gerçek aldatıcı olduğundan onun yerine soyut olana başvurmak ve asıl gerçekliği somut olanı bozarak vermek doğu sanatçısının soyutlama eğilimini açıklar. Şu halde iki sanatsal yaklaşım arasındaki farkın hatta gerilimin kaynağı gerçekliğe bakıştaki ayrımdan doğan bu yöntemlerde görülür.

Bütün bu veriler ışığında şu çıkarıma ulaşılabilir: doğu tiyatrosu, soyutlamaya dayalı, göstermeci üslubuyla gerçekçi olmaktan kaçındığı için özdeşleşmeye dayanan, benzetmeci, gerçekçi, klasik batı tiyatrosunun yaşadığı hiçbir açmaza düşmemiş, kurgusallığı gerçeğe öykünmeye daima yeğlemiştir. Bu nedenle birinci bölümde sözü edilen, klasik, benzetmeci, gerçekçi batı tiyatrosunda gözlemlenen sahne gerçeği-yaşam gerçeği, kurgusallık-gerçeklik, oyuncunun kişiliği-rol arasında yaşanan paradokslar, doğu tiyatrosuna yabancıdır. Doğu tiyatrosu biçimleri, hiç arada kalmamış, bu ikilikler içine düşmemişlerdir. Zira bir kez daha söylemek gerekir ki batılı öncü yönetmenler, gerçekçiliğe dair fark ettikleri bu ikilemleri çözmek adına, bu ikilemleri hiç yaşamamış olan doğu tiyatrosu anlayışlarının kapısını çalmıştır. Böylelikle çağımızda, küreselleşme ve postmodernizm söylemlerinin de etkisiyle, klasik batı tarzı gerçekçiliğin aşılması yoluyla, yüzyıllar boyu ayrı kalmış doğu ve batı tiyatrosu, buluşmanın arifesine gelmiştir. Öyleyse

---

[12] Wilhelm Worringer**, Soyutlama ve Özdeşleyim**, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1985, s. 12

günümüzde artık, ne doğu ne de batı tiyatrosunda benzetmeci, gerçekçi anlayış tek ve baskın eğilim olmayıp, aksine tartışılmakta, hatta aşılmaktadır.

Doğu ve batı tiyatrosunda gerçeklik ve gerçekçilik olgusu üzerinden elde edilen bu sonuçlar ışığında, artık bizim tiyatromuzun gerçekçilik karşısında nerede konumlandığını tartışmak olanaklı hale gelmiştir. Bu aşamada, gerçekçiliğin miadının dolduğu ve dünya tiyatrosu çapında zayıfladığı çağımızda, bizim tiyatromuzda yaşanan sorunlar gerçeklik ve gerçekçilik problemi üzerinden okunabilir. Bu amaçla sıradaki başlıkta verili tiyatro geleneğimiz ve batı tarzı klasik gerçekçi dramla kurulan ilişki, gerçekçilik sorunu bağlamında tartışılacaktır.

2. Soyut Göstermeci Anlayıştan Özdeşleşmeye Dayalı Benzetmeci Yaklaşıma Uzanan Yolda Türk Tiyatrosu

Türk tiyatrosunun evrimine genel olarak bakıldığında, coğrafi, kültürel ve teatral farklılaşmaların dört evre belirlemeyi gerekli kıldığı görülmektedir: Orta Asya'da boylar halinde göçebe yaşanan, teatral bir gösteri olarak nitelendirilebilecek şamanlık dönemi, Anadolu'ya yerleştikten sonra gelişen köy seyirlik oyunlar dönemi, Osmanlı imparatorluğuyla birlikte Karagöz, Orta Oyunu, Meddahın olduğu dönem, Tanzimat ve Cumhuriyetle gelen, Batı etkisinde bir tiyatro anlayışının olduğu dönem…[13] Çağımızda tiyatroda gerçekçiliğin, çözülmesi gereken bir sorun, aşılması gereken bir paradoks olarak odağa alındığı bu çalışmada, Türk tiyatrosunun evrimindeki bu dört aşamaya, klasik batı tarzı dramla özdeşleştirilen gerçekçilik sorunu üzerinden yaklaşıldığında büyük bir ayrım göze çarpar. Şöyle ki Türk Tiyatrosu Tanzimat'ın ilan edildiği 1800'lü yıllara dek yani ilk üç evre boyunca göstermeci ve soyut bir anlayışa sahiptir. Buna karşılık bu tarihten günümüze kadar olan son evrede tam aksi yönde benzetmeci, gerçekçi, batı tarzı tiyatroya yaklaşmıştır. Bu keskin dönüşümün nedenleri ve yarattığı sorunlar hakkında tartışma açmadan önce, göstermeci anlayıştaki tiyatro geleneğimize biraz yakından bakmak, onun gerçekçi olmayan niteliğini ortaya koymak gerekir.

---

[13] Ünlü, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, s. 46

2.1. Türk Tiyatrosu Geleneğimizin Gerçekçi Olmayan Soyut Niteliği

Türk tiyatrosunun ilk evresinde karşımıza şaman ayinleri çıkar. Şamanizm denilen bir inanç sistemi doğrultusunda, Asya'da gerçekleştirilen ritüeller, taşıdıkları teatral niteliklerle Türk tiyatrosunun ilk kaynağı olmuşlardır. Türklerin en eski coğrafyası olan Orta Asya'da icra ettiği bu ritüeller, kaçınılmaz olarak onların ilk tiyatro formudur. Daha önemlisi teatral özellik içeren bu dini törenler hiçbir şekilde gerçekçi bir gösterim niteliği taşımaz. Bu durum Şamanizm inancındaki gerçeklik anlayışından kaynaklanır. Çünkü bu inanca göre insanları ve evreni yaratan tanrı gökte bulunur, asıl gerçeklik odur ve ritüeller, şaman adlı din adamları aracılığıyla onun bu aşkın gerçekliğine ulaşmak adına yapılan toplu ayinlerdir. Dolayısıyla gösterimin ereği dünyanın gerçekliğinin çok ötesindedir, böyle bir gerçekliğe ulaşma hedefindeki gösterimin gerçekçi olması beklenemez. Şaman ayinlerine yakından bakıldığında gösterimin soyut ve göstermeci niteliği açıkça görülür.

> Şaman oyunun ilk gecesi bir kayın ağacı ormanında kendine uygun yer arar, ağaçların seyrek olduğu alanda bir yurt kurar, ortaya bir ağaç gövdesi dikerek buraya göğün yedi katını belirten işaretler koyar. Bir doru atı seçer, üzerine ağaç dalı koyup atı yurda kapatır, davulunu tütsüler, böylece ruhları davulun içine girmesini isteyerek yardıma çağırır. Şaman yurttan çıkar, birkaç adım ötedeki korkuluğun üzerine ata biner gibi biner, şarkı söyler, uçar gibi yaparak kaçan ruhun izlenmesi ve yakalanması canlandırılır. Şaman bazen kaçan bazen kovalayan olur. Atı yeryüzüne gelince kanını dökmeden öldürüp kurban eder, deri ve kemiklerini sırığa asarak atalara ve ruhlara sunar, atın eti de kalanlara sunulur. İkinci gece davuldaki ruhlara kurban verir, şarkı söyler, yine ruhları davula çağırır, gelişlerini çeşitli ses taklitleriyle belirtir. Ağacın çevresinde birkaç kez dolaşır, önüne çöker. Sonra göğe yükselme başlar, bağırıp davuluna vurarak göğe yükselmenin zorluğunu belirtir. Her yükseliş aşamasında başka bir öğe ortaya çıkar. Dokuzuncu kata ulaşan en büyük şamandır ve ulaştığında tanrıyla söyleşip bitkin düşer, yıkılır. Şaman oyunun başında dans ve müzikle kendini kışkırtır, kendinden geçme noktasına gelse de özdenetimini yitirmez.[14]

Görüldüğü gibi şaman ayinlerinde hiçbir teatral öğe yaşam gerçeğine benzetme gibi bir amaçla, gerçekçi bir şekilde kullanılmamaktadır. Bir kişinin canlı, cansız birçok unsuru canlandırması, nesnelerin kendi işlevleri dışında birçok amaçla kullanılması, doğal bir ortamda ritüel atmosferinde gerçekleşmesiyle bu gösterim,

---

[14] Metin And, **Oyun ve Bügü**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 90-91

klasik bir tiyatro olmaktan çok uzaktır. Zaten şaman bizzat kendi kimliği ve kişiliğiyle ayinin içindedir, taklit sırasında hem kendisi hem de seyirci, onun taklit etmekte olduğunun bilincindedir. Ayin, gösterim uğruna yaşam gerçeğinden vazgeçilmemiştir. Gösterim klasik bir sahnede değil doğanın göbeğinde, seyircinin ortasında yapılmaktadır. İzleyiciler gösterinin katılımcısına dönüşmüştür, şaman aracılığıyla aşkın hakikat olan tanrıya doğru dolaylı bir yolculuk yaparlar. Burada gerçekçilikte mevcut olan hiçbir ikilik, paradoks söz konusu değildir. Kurguyla gerçek ayrımı bulanıklaşmamış, bu iki kutuptan gerçek yönünde tercih yapılmıştır, bizzat yaşam gerçeğinin içinde aşkın hakikat aranmaktadır. İzleyici-oyuncu, oyuncu-rol, yaşam gerçeği-oyun ayrımları olmayıp hepsi birdir. Tüm bu yönleriyle ayin, hem klasik tiyatronun çok uzağında hem de ikinci bölümde anlatılan öncü yönetmenlerden Artaud, Grotowski ve Barba'nın arayışlarına cevap verici niteliktedir. Nitekim ikinci bölümde detaylandırılmış olan, bu yönetmenlerin gösterimlerindeki ayinsel nitelik de şaman ayinlerini anıştırır.

Tiyatro geleneğimizin ikinci evresinde yer alan Anadolu köy tiyatrosu geleneğine dahil olan tören ve gösterim formları da şaman törenlerinde görülen gerçekçilikten uzak, soyut, göstermeci niteliği sürdürür. Çünkü bu aşamada yerleşik hayata geçen Türkler İslamiyet inancıyla tanışmıştır ve bu inanç sistemindeki gerçeklik anlayışı, bir önceki başlıkta sözü edildiği gibi, dünya gerçeğini gelip geçici, hayali görüp asıl gerçeklik olan Tanrısal hakikate ulaşma hedefindedir. Bu tür bir gerçeklik anlayışı soyutlama tekniğiyle gerçekçiliği bozacak, ondan kaçınılmaz olarak uzak duracaktır. Doğanın düzeninde gizli olan, tanrısal bir öte dünyada bulunan asıl gerçekliğe ulaşmak, bu soyut göstermeci nitelikteki oyunları oynamakla, oynanan oyunlara katılmakla mümkündür.

Doğada gizlenen tanrısal gerçeklikle ilişki kurmak adına köy seyirlik oyunlarında izlenen bu yol kesinlikle gerçekçi değildir. Nitekim köy seyirlik oyunları "büyüsel ve törensel kökenli olduğu için köylünün doğayla ilişkisini, ondan beklentilerini, umutlarını, dileklerini içeren ve simgesel anlamları olan motiflerle

yüklüdür ve açık biçim göstermeci tiyatronun pek çok özelliğine sahiptir."[15] sözleri bu saptamayı haklı çıkarır. Bu oyunlarda örneğin bir tepsi güneşi temsil ederken, bir tahta kaşık erkek cinsel organı olarak kabul edilebilir, bir erkek başına tülbent takıp kadın, üstüne post geçirip koyun olur. Seyirci bütün bunları yadırgamaz, somut gerçeğe gönderme yapan bu soyut simgeler, oyunun bütününde çağrıştırdığı anlam çerçevesinde kabul görür. Seyirci zaten bu oyun ve törenlerde yapılan her şeyin gerçek değil kurgu olduğunu bilir, hatta kendisi de bu kurgunun bir parçası, kimi zaman oluşturucusu kimi zaman da katılımcısıdır. Köy seyirlik oyunları kaynağı itibarıyla toplu katılım ve toplu kutlama-kutsamanın esas alındığı oyunlardan oluştuğu için, bu oyunların en temel özelliği açık biçim-göstermeci tiyatro tarzında olması ve bu tarzın en ayırıcı özelliği olan oyuncu-oyun-seyirci organik bağı, oyunsuluk, tören atmosferinin getirdiği oyuncu ve seyirci arasındaki alışveriştir.[16] Seyirci ve oyuncu arasına katı bir ayrım koymayan köy tiyatrosu geleneğimiz, tam da bu nedenle özdeşleşmeci, gerçekçi değil soyut, simgesel ve göstermeci olarak karakterize olmuştur.

Anadolu köylü oyunlarında konu hemen her oyunda aynıdır. Kız kaçırma, evlenme ve ölüp dirilme temalarıyla doğanın, kışın ölüp yaz mevsimiyle yeniden dirilmesi, insanın yaşayıp ölmesi ve yeniden doğması arasında koşutluk kurulur. Doğada gizlenen ve yakalanmaya çalışılan asal gerçeklik işte yaşamdaki bu kutsal döngüdür. Oyunlarda eski tahtından indirilmiş kral, ölüm, kötülük, bolluk görüntüsü, süslü bir direk, bir kukla ile canlandırılırken eski ile yeni, yaz ile kış, kuraklık ile yağmur, yaşam ile ölüm çatışır, sonunda yeni, yaz, yağmur yani yaşam kazanır, kimi kez bu bir gelinle kutsal bir evlenmeyle birleşir.[17] Bu konu herkesçe bilindiğinden gerçekçi batı tarzı dramatik tiyatronun baş tacı ettiği metin, bu soyut, göstermeci yaklaşımda yer almaz, doğaçlamayla temsil edilen oyunlarda dram metni yoktur. Buna koşut olarak gerçekçi tiyatronun ve klasik, dramatik metnin talep ettiği, ruhsal-duygusal oyunculuk tekniği, yerini hareket temelli bir yaklaşıma bırakmıştır. Sözün az olduğu oyunlarda bedensellik ön plandadır. Yukarıdaki başlıkta doğu tiyatrosu

---

[15] Nurhan Tekerek, **Köy Seyirlik Oyunları**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2008, s. 105
[16] **A. e.** s. 138
[17] **A. e.** s. 43

için söylenenler ve ikinci bölümde onu referans alan batılı, öncü yönetmenlerin teknikleri düşünülürse, bu durumun gerçekçi olmayan, soyut yaklaşımın kaçınılmaz bir sonucu olduğu rahatlıkla anlaşılabilir.

Anadolu köy oyunları beraber eğlenme, kutsama ve kutlama anlayışıyla, birlikte oynama geleneğiyle, seyircinin katılımını esas alan biçimiyle, kurgusallığın hiçbir şekilde yadsınmayıp bilinçli olarak kabul edildiği, gerçekçi olmayan bir yapı üzerine oturmaktadır. Yani seyirci ve oyuncu her an oyun olgusunun bilincindedir. Bu nedenle oyun alanlarının bir özelliği olmadığı gibi bu oyunlar her yerde oynanabilir, dahası giyim ve kuşam da oyunun bir öğesi değildir, köylüler günlük kılıkları ne ise öyle oynarlar.[18] Göstermeci anlayışa sahip bu gösterimlerde doğal olarak, batı tiyatrosu anlayışından farklı şekilde ne ortamı ne de oyuncuyu gerçeğe benzetme telaşı güdülmez, kostüm ya da sahne gibi kavramlara yer yoktur. Bu durum seyircinin konumunu da etkiler. Seyirci gerçekçi batı tiyatrosunun pasif izleyeni olmaktan öte gösterimin aktif katılımcısıdır. Oyuncuların çevresini kuşattığı gibi, istediği zaman oyuna müdahale eder hatta dahil olur.

Bütün bu nitelikleriyle Türk tiyatro tarihinin ikinci evresini oluşturan köy tiyatrosu geleneğine kuşbakışı bakıldığında, batı tarzı, dramatik metne ve gerçekçi sahneleme anlayışına dayanan bir yaklaşımın izine rastlanmadığı açıkça görülmektedir. Günlük yaşamın içinde, kurgusallığın bilincinde icra edilen bütün bu teatral formlarda göstermeci bir anlayış, soyutlamaya dayalı bir anlatım tekniği baskındır. Böylelikle gerçekçilik kaygısı güdülmeyen Anadolu köy oyunlarında, gerçekçilik sorunu diye bir sorun da yoktur.

Köy tiyatrosu geleneğimiz Anadolu'da yaşamaya devam ederken Osmanlı döneminde, yaklaşık olarak on yedinci yüzyılda oluşan, on dokuzuncu yüzyıl sonlarına dek devam eden popüler halk tiyatrosu geleneğimiz, Türk tiyatrosunun üçüncü evresini oluşturur. Bu gelenek içinde yer alan gölge oyunu, orta oyunu ve meddah daha çok İstanbul'da icra edildiğinden, bu oyunların içinde yer aldığı evre

---

[18]And, **Oyun ve Bügü**, s. 133

kent tiyatrosu geleneğimiz olarak da bilinir. Bu evrede de soyut göstermeci anlayış, oyunları şekillendirmiştir.

İslam inancının güçlü olduğu bir zamanda kent tiyatromuzu oluşturan bu türler, yaşam gerçeği karşısında İslam inancı ve tasavvuf düşüncesinin gerçeklik anlayışına uygun bir tavır benimser. Bir önceki başlıkta ileri sürüldüğü şekilde, bu anlayışa göre asıl gerçek tanrısal niteliktedir, mutlak gerçeklik Allah'ın gerçeğidir; gerek bu türlerin sunduğu gösterim gerekse dünya bir suret yani geçici bir görünümden başka bir şey değildir. Gerçekliğe yönelik bu tasavvufi yaklaşımın söz konusu tiyatroyu beslediğinin en somut örneği, gölge oyununun giriş bölümünde Hacivat'ın okuduğu perde gazelleridir. Karagöz oyunlarının hemen hepsinde "perde gazeli dünyanın geçiciliği, bu dış görüntülere aldanmayıp onun arkasındaki gerçeği görmek gerektiği yolundaki tasavvuf görüşünü anlatan bir şiirdir."[19] Öyle ki Karagöz bu felsefi görüş üstüne kuruludur, doğrudan bunu anlatır. Buna göre Karagöz perdesi dünyayı, tasvirleri oynatan oynatıcı tanrıyı, tasvirler ise gelip geçici insanlığı yansıtır, mum söndüğünde yani yaşam son bulduğunda alem de insanlık da yok olup yalnız tanrı kalacaktır; tıpkı perdeyi kurup tasvirleri oynatan Karagöz ustasının, mum sönüp perde kalktığında geride tek kalan oluşu gibi… Bu perdeyi ilk defa yine bir tasavvuf ehli olan Şeyh Küşteri'nin, bu anlamlar etrafında kurduğuna inanılır. Gerçekçi hiçbir nitelik taşımayan Karagöz oyunları, altında tasavvufi hakikat anlayışı bağlamında bu dünyanın gerçekliğini sorgulayan bir düşünce barındırır. Aşağıda alıntılanan, Abdal Bekçi adlı oyundan alınan perde gazelinin Cevdet Kudret tarafından günümüz Türkçesine dönüştürülmüş hali bu anlayışı çok iyi örneklemektedir:

> "Bu perde tarikattan olmayanların gözünde bir suretin resmidir. / Fakat tarikat adamlarına göre tanrısal hakikatin temsilidir. – Şeyh Küşteri bu perdeyi dünyaya benzeterek kurmuş / Tasviri türlü varlıklara benzetmiş, bu ne dikkattir! - Bunun seyri, sefa isteyenlere neşe verir. / Hakikati görenlere ise ibret verir. – Perdenin arkasında ne var bilmez ama gerçek budur. / Dünya halinin hal diliyle hikayesidir. – Eğer Karagöz ve Hacivat'a dikkat edilirse / Anlamını anlayan olgun kimseler için bu başka bir haldir. – Seyret bunun altında nice anlam düşünülebilir. / Nükteden anlayanlar için bu bir incelik

[19] Cevdet Kudret Solok, **Karagöz, 1. Cilt**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 15

> gösterisidir. – Mum sönünce suretten kişiler yok olur / İşte bu dünyanın sürekli olmadığına işarettir."[20]

Gündelik gerçekliğe böyle bakan ve asıl gerçeği başka bir yerde, tasavvufi bir yaklaşımla tanrısal bir özde arayan, bu tür bir gerçeklik anlayışı üzerine kurulu bir tiyatro formunun gerçekçi olması mümkün değildir. Dünya asıl gerçek karşısında gelip geçici bir suretken tiyatroda onunla benzerlik güdülmeye çalışılması, kuşkusuz boşuna ve anlamsız görülecektir. Bu yüzden aldatıcı günlük gerçeğe benzetme gayesi bu tiyatro anlayışında söz konusu olamaz. Batı tarzı benzetmeci gerçekçi anlayış, köy tiyatrosu geleneğimize olduğu kadar kent tiyatrosu geleneğimize de yabancıdır, dolayısıyla geleneksel tiyatromuz hiçbir şekilde gerçekçi değildir. Bu nedenle tiyatroyu yaşam gerçeğine benzetme anlamında mimesis kavramının bu tiyatroda birebir karşılığı bulunmaz, batı tarzı tiyatronun mimesise dayalı dram anlayışı ve dramatik yapısı bu türlerin hiçbirinde mevcut değildir.

> "Geleneksel Türk tiyatrosunda gerçeklik yansılanmaz bunun sonucu olarak da sanat yaşamın imgesini, gerçeklik modelini, yaşamın benzeşiğini, eğretisel yansısını oluşturmaz, özetle geleneksel Türk tiyatrosu gerçeklik dışı tiyatrodur. Gerçeklikle benzerlik oluşturulmaz, gerçeklik taklit edilmez. Batı tiyatrosunun temellerini oluşturan benzetmeci tiyatro anlayışına karşıt(tır.)"[21]

Kent tiyatrosu geleneğimiz içindeki türlerde anlatım gerçekçi değildir ancak konular gerçekçidir daha doğru bir deyişle gündelik gerçeklik oyunların içeriğini oluşturur. Karagöz ve Orta Oyunu, İstanbul'un mahalle hayatında yaşayan değişik insanların yaşamını konu alır. Perde ve meydan günlük yaşamda hemen her yerde rastlanabilecek kişilerle doludur. Meddahın anlattığı hikayeler son derece gerçekçi hatta bazen yaşanmış, gerçek olaylardır. Burada altı çizilmesi gereken önemli nokta, yaşam gerçeğinin gerçekçi olmayan bir anlatımla sunulmasıdır. Oyunların bu ikili yapısının kaynağı toplumumuzun gerçeğe bakışıdır. "Burada insanımızın gerçekliğe hem tutunan hem de onu yok sayan kimlik özelliği kendini gösterir."[22] Böylece yaşamsal gerçeklikle ilişki kurulur ama o asıl gerçek olmadığından, bu ilişki kurma yolu kesinlikle ona benzetme anlamında benzetmeci, gerçekçi değildir. Bu durum

---

[20] **A. e.** s. 47-48
[21] Aziz Çalışlar, **20. Yüzyılda Tiyatro,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 14
[22] Ünlü, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, s. 234

birinci bölümde anlatılan gerçekçilik tartışmasında savunulan, yaşam gerçeği ile ilişki kurmak için ille gerçekçi olmak gerekmediği yolundaki düşünceleri destekler.

Bütün bunlar bir araya geldiğinde, batı tarzı tiyatronun benzetmeci, gerçekçi sahneleme anlayışının kurucu ilkesi olan mimesis, gerçeği mimetik bir yaklaşımla yeniden yaratma, onu canlandırarak onunla bir olma halinin, kent tiyatrosu geleneğimizde söz konusu olmadığı ortaya çıkar. Kuşkusuz yaşam gerçeğiyle ilişki kurulurken tiyatronun varlık koşulu olan canlandırma yoluna gidilir ama bu canlandırmayı şekillendiren, gerçeği birebir yansıtma şeklinde mimesis değil, taklittir. Taklit, mimesisin tiyatromuzdaki karşılığı olan ama ondan çok farklı duran kilit sözcüktür. Meddahlara taklit eden kişi anlamına gelen "mukallit" adının da verilmesi, orta oyununda fasıla çıkan, çeşitli yöresel kimliklere sahip türlü kişilerin "taklitler" adı altında toplanması, taklit kavramının kent tiyatromuzdaki önemini açıkça kanıtlar. "Tiyatromuzun hemen her döneminde taklidin oyunu oluşturduğu görülmektedir. Taklit bir yandan gerçeğe benzerliği diğer yandan onu abartıp temel özelliklerini ön plana çıkarmayı getirir."[23] Yani gerçeği kabul ederken yok sayan, onunla ilişki kurarken ona benzeme amacı gütmeyen ikili anlayışımız, taklit olgusunda karşılığını bulur. Taklidin ima ettiği anlam, taklit ilişkisi kurulan gerçeğin taklit edildiğinin bilincinde olma halidir. Yani gerçeği canlandırıp onun yerine geçmek, gerçek bir kimliği üstlenip onu birebir yansıtmak değil onu çağrıştırmak, adı üstünde, bilinçli bir şekilde taklit etmek söz konusudur. Mimesis seyreden ve oynayan için gerçeklik yanılsamasının hareket motoruyken taklit de seyirci ve oyuncu için gerçek olmayışın, oyun oynandığının hatırlatıcısıdır.

Mimesis ve taklit arasında çizilen bu ayrım, kent tiyatrosu geleneğimizi batı tiyatrosundan uzaklaştırmakta, gerçeklik ve gerçekçilik karşısında alınan tavır konusundaki bir başka ayrıma dayanmaktadır. Gerçekliğe bakıştan kaynağını alan ve taklit olgusundan gelen, seyircinin ve oyuncunun oyun oynandığının, kurgusallığın bilincinde olması hali, batı tarzı tiyatroda var olan benzetmeci, gerçekçi, kapalı biçim sahneleme anlayışına son derece yabancıdır. Şu halde kent tiyatromuzda mevcut

[23] **A. e.** s. 246

olan, yaşamsal gerçeği canlandırma, yansıtma değil gösterme; yaşam gerçeğini benzetme kaygısı duymadan, gösterdiğinin bilincinde olma ve bunu belli etme anlamında "göstermeci" yapıdır. Bu yapı içinde oyun yeri seyirciye kapatılmamış, seyirciye kapalı bir gerçeğin sunumuna soyunulmamıştır; o da oyun oynandığının bilincinde olduğundan oyuna müdahil durumdadır yani bu gelenek içindeki oyunlar, açık biçimde sahnelenir. "Geleneksel Türk Tiyatrosu öbür doğu tiyatrolarına benzer şekilde göstermeci tiyatrodur. Benzetmeci tiyatronun dramatik biçimini oluşturan kapalı oyun biçimine karşıt, açık oyun biçimi egemendir."[24] sözleri bunu kanıtlar.

Göstermeci yapı ve açık biçim sahneleme anlayışının yani oyun oynandığının bilincinde olmaktan gelen taklit öğesinin gereği olarak, kent tiyatrosu geleneğimiz içindeki türlerde yer alan en önemli teknik yabancılaştırma tekniğidir. Brecht'in epik diyalektik tiyatroyu kurarken doğu tiyatrosundan alıp geliştirdiği bu önemli teknik, geleneksel tiyatromuz içinde başat rol oynar. Bu oyunların en temel özelliği soyutlamaya dayalı oluşudur, yabancılaştırma ilk önce soyutlamayla kol kola girerek ele gelir. Şöyle ki kent tiyatrosu geleneğimizin hemen her türünde somut yaşam gerçeği, indirgenerek soyut bir yaklaşımla verilir. Öncelikle Karagöz perdesindeki tasvirleri, somut, yaşayan insanlar olarak düşünmek mümkün değildir, bunlar yaşayan insanların simgesel tasvirleri olarak soyutlamaya doğrudan örnek teşkil eder. Ayrıca soyutlama yalnız görüntüde değil kişileştirme düzleminde de mevcuttur. Karagöz ve Orta oyununda, Karagöz ve Kavuklu halk kesimini, Hacivat ve Pişekar yönetici kesimi temsil eder. Perde ya da meydandan geçen, taklitler diye bilinen, Kayserili, Rumelili, Laz, Kürt, Arnavut gibi kişiler de çeşitli yöresel kimliklerin simgesidir, zenneler, kadınların temsilidir. Her bir kişi, ait olduğu kesimin sivriltilmiş özellikleriyle abartılarak verilir. Dolayısıyla kişiler gerçek insanları çağrıştırsa da doğrudan doğruya gerçek insan kimliği göstermez. Böylece somut Osmanlı yaşamı soyutlanarak tiyatro gösterimine aktarılmış olur. Yabancılaştırmanın bir parçası olarak soyutlama, meddahın gösterisinde de söz konusudur. Meddah, hikayesini anlatırken tek tek kişileri taklit eder ancak kuşkusuz seyirci, kişiden kişiye

[24] Çalışlar, **20. Yüzyılda Tiyatro**, s. 15

geçen meddahı, taklit ettiği her bir kişi olarak düşünemez. Burada da insanlar somut yaşam gerçeğinden soyutlanarak öykülenmektedir.

Soyutlama olgusunun gerçeklik yanılsamasını bozarak oyun bilincini sağlayan, böylece yabancılaştırmaya giden yolu açan niteliği, en çok dekor ve aksesuarda ele gelir. Tasvirlerle kurulmuş Karagöz oyunu bir yana, malzemesi insan olan orta oyunu ve meddahta, dekor ve aksesuarda soyutlama yoluna gidilir. Orta oyununda yeni dünya denen bezsiz paravan bütün iç mekanları temsil eder. Bazen ev bazen dükkan olur ancak tahta bir iskelet parçası olan bu dekorun, gerçek bir evle ya da dükkanla hiç alakası yoktur. Somut mekan yeni dünyada soyutlanır. Aynı şekilde meddahın tek aksesuarı elindeki değnekle omzundaki mendildir. Değnek bazen baston olur bazen at, mendil de kimi zaman kadın kılığına giren meddahın baş örtüsüdür. Bu örnekler bile yabancılaştırmaya yol açan soyutlamanın, dekor ve aksesuarda gerçekçi olmayan bir kullanımla sağlandığını gösterir.

Soyutlamanın yanında yabancılaştırma kimi zaman doğrudan sözle de sağlanır. Özellikle orta oyununda, belki her bir kişinin bir insan tarafından taklit edilmesi nedeniyle, bu duruma sıkça rastlanır, öyle ki oyun oynandığının Kavuklu tarafından sözle açık edilmesi, "oyun bozma" diye adlandırılan bir teknik doğurmuştur. "Kavuklu'nun işi her tür düşçülüğü bozmaktır. Pişekar'ın varsayımlarını, oyun içindeki oyunlarını bozar."[25] Kavuklu'nun oyun bozma yöntemleri çok çeşitlidir: "Kimi zaman yeni dünyanın ev değil paravana olduğunu, sözde bindikleri araba ve tramvayın araba ve tramvay olmadığını, başka mahalledeki eve ya da dükkana gitmek üzere sözde yola çıktıklarında aynı yerde dolaşıp durduklarını, dükkan ya da ev diye gösterilen şeyin önünden bilmem kaç defa geçtiklerini söyler."[26] Gerçi Kavuklu bunları söylemese de seyirci bunun oyun olduğunu bilir çünkü her şey bu bilinç etrafında örgütlenmiştir. Söz gelimi gerek meddah gerekse orta oyununda Pişekar, seyirciyi selamlayarak oyunu açar, ondan af dileyerek, kıssadan hisseyi vererek oyunu kapar yani hiçbir zaman Batı tiyatrosunda

---

[25] Sevinç Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979, s. 166

[26] Cevdet Kudret Solok, **Orta Oyunu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 87

olduğu gibi, seyirciyi yok saymaz, bu biçim seyirciye açıktır. Bu nedenle Kavuklu'nun oyunu bozan sözleri, her ne kadar oyun oynandığının altını çizmeye, yanılsamayı bozup yabancılaştırma sağlamaya yarıyor olsa da, buradaki işlevin daha çok güldürü sağlamak olduğunun altını çizmek gerekir. Daha doğrusu "Ortaoyunundaki güldürü öğesi seyirciye 'yabancılaştırma' eylemi ile verilmektedir."[27] Bu nedenle burada bir parantez açıp oyun bozma biçimindeki bu yabancılaştırmanın, ikinci bölümde detaylandırılan Brechtyen yabancılaştırma tekniğiyle bir tutulmaması gerektiğini söylemek gerekir. Geleneksel tiyatromuzda yabancılaştırma, Brechtyen epik diyalektik tiyatrodaki gibi bir sistem eleştirisi doğrultusunda düzen değişikliği önerisi getirmez. Beraber oynayıp beraber eğlenme geleneğinin bir parçası olan mizahı üreten ve açık biçimden kaynaklanan bir teknik olarak görülür.

Göstermeci yapı ve açık biçim sahneleme anlayışı içinde, yabancılaştırma ve soyutlamanın iç içe örüldüğü oyunlarıyla, kent tiyatrosu geleneğimiz içinde yer alan türlerdeki gerçekçi olmayan tavır, batı tiyatrosunda hedeflenen özdeşleşmenin bu oyunlar aracılığıyla kesinlikle sağlanamayacağını, zaten böyle bir hedefin de olmadığını ortaya koyar. Bu bölümün ilk başlığında anlatıldığı gibi, gerçekçi olmayan yaklaşımın doğurduğu soyutlama eğilimi, zaten batı tiyatrosunda gerçekçiliğin sonucu ortaya çıkan özdeşleşmeyi olanaksız kılar. Bu türlerin hiçbirinde seyirci için, gerçeğe uygun oyun kişileri ve yaşam gerçeğine benzer bir evrenle özdeşleşme, bu evrende, sunulan kişiliklerde kendinden, kendi yaşamından bir şeyler bulma söz konusu değildir. Zaten karagözde seyircinin karşısında duran kağıttan figürlerdir, meddahta ise birçok kişinin yerine geçen tek bir kişi söz konusudur, dolayısıyla bu türlerde özdeşleşme olasılığı doğrudan kırılır. Orta oyununda meydanda yer alan oyun kişileri gerçek insanlar tarafından taklit edilir. Ancak burada da taklit bilinci ve kişileştirme özdeşleşmeye izin vermez. Geleneksel tiyatromuzdaki oyunlarda özdeşleşme ilişkisi kurulabilecek denli olumlu bir kişi bile görülmez, kişilerin hiçbiri model alınacak kişilikler sergilemez. "Gerek orta oyunu

[27] Özdemir Nutku, "Ortaoyununda Yabancılaştırma Kavramı", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 1, 1975, s. 36

gerekse karagözde olumlu tek bir figürün varlığından bile söz etmek mümkün değildir. Hiçbir figür seyircinin özdeşlik kurabileceği bir özellik göstermediği gibi oyunların yapıları da buna müsaade etmez."[28] Çünkü orta oyununda tıpkı karagözde olduğu gibi, kişileştirme düzeyinde tip kullanımı söz konusudur. "Kukla, Karagöz ve Orta Oyunu kişilerinin en büyük özelliği tip olmalarıdır. Bunlar durağan ve değişmez genellemelerdir; kendi istemlerini yerine getirme güçleri yoktur, bu yüzden sürekli olarak kendilerini yinelerler. Onlardan belli durumlar karşısında belli davranışlar bekleriz."[29] Bu saptama tersten okunursa ortaya şöyle bir sonuç çıkar: kent tiyatrosu geleneğimiz içindeki türlerde, oyun kişileri karakter değildir. Yani geçmişi, şimdisi, geleceği olan, fiziksel, biyolojik, toplumsal nitelikleriyle, üç boyutlu olarak çizilmiş kişilikler sergilemezler. Bu nedenle batı tarzı gerçekçi dramatik yapının kurucu öğesi olan kişileştirme kent tiyatromuzda söz konusu değildir. İlk bölümde batı tiyatrosunda gerçekçi, benzetmeci anlayışın temel dayanağı olarak anlatılan dramatik yapının karakter kavramını, geleneksel tiyatromuzun oyun kişilerinin hiçbiri karşılamaz. Gerçekçilik karşıtı bu tiyatro anlayışı için zaten aksi de düşünülemez. Bu yüzden oyunlarda "Her tip belli toplum zümresinin bütün özelliklerini kendinde toplamıştır.(…) Hepsinin belli durumlar karşısında belli davranışları vardır, oyunların konuları ne olursa olsun aynı tipler aynı davranışları tekrarlarlar, insan olarak kendilerine özgü davranışları yoktur."[30] Hatta oyun kişilerinin adı bile yoktur, ait oldukları etnik topluluğa göre isim alırlar. O etnik topluluktan beklenen davranış neyse öyle davranır, bunun dışına çıkamazlar, seyirci de bunun aksini beklemez. Mesela İstanbullu Çelebi, kibar, zengin, zariftir, yabancı kelimeler kullanır, Türkçeyi düzgün konuşur. Kayserili cimridir, Hırbo cahildir, Kürt ise kabadır. Ait oldukları etnik cemaatin, herkesçe kabul edilmiş, bilinen özelliğini üstlenirler hatta bu özellikle sivriltilip abartılarak tipleştirilirler. Kişileştirmeyi tip boyutunda yapan bu tiyatro geleneğinde, bu yolla da gerçeklikle hem uzlaşılır hem de ondan uzaklaşılır. Tipler gerçekten esinlenilerek yaratılmasına karşın, gerçekte olamayacak denli abartı

---

[28] Oğuz Arıcı, "Geleneksel Tiyatronun Ölümü", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi,** Sayı 19, 2013, s. 25
[29] Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İstanbul, İnkılap Yayınları, 1985, s. 457
[30] Solok, **Orta Oyunu**, s. 62

çizilir. Böylece gerçeklik, kişileştirme sırasında hem kullanılır hem de soyutlanır ve gerçekçilik kişileştirme düzeyinde de kırılmış olur.

Geleneksel tiyatromuzda karakterin olmayışı dramatik bir metnin olmayışıyla da ilgilidir. Soyut, göstermeci anlayışın bir uzantısı olarak geleneksel tiyatromuz içinde oynanan oyunlar metne dayanmaz, batı tiyatrosunun dramatik metnine ise tamamen yabancıdır. Bu türlerin hepsi doğaçlamadır, denetlenmesi mümkün değildir, metinsizdir, basit bir kanava dışında tamamen doğaçlamaya dayanır.[31] Kuşkusuz bu, oyunlarda hiçbir konunun olmadığı anlamına gelmez ancak konular basittir ve seyirci tarafından bilinir. Bunlar halk hikayeleri, masallar, efsaneler, dini öyküler olabildiği gibi, tamamen gündelik gerçeklere dayalı hikayeler de olabilir. Önemli olan oyuncunun bu taslak metni nasıl oynadığı, doğaçlama yoluyla o metnin içini nasıl doldurduğudur.[32] Örneğin orta oyununda ya Kavuklu işsizdir, Pişekar ona bir dükkanda iş bulur ya da Zenneler evsizdir, Pişekar onlara ev bulur, Kavuklu da o evde Zenneler ile macera yaşar. Bazen de bu iş arama ve ev bulma konuları birlikte işlenir. Kimi zaman karagöz ve orta oyununda Ferhat ile Şirin gibi bilinen hikayelerin konu edildiği görülür. Meddahın anlattığı öykü, o akşamki dinleyici kitlesinin tepki ve beklentilerine göre değişir, gelişir, uzayıp kısalır, bambaşka bir hal alır. Özetle sıkı sıkıya bağlı olunan, seyirci tarafından bilinmeyen, kapalı, dramatik metinden eser yoktur. Seyirci konuyu bildiği için öyküyü merak etmez, gerilim ve sağlam bir kurguya ihtiyaç yoktur. O, bildiği konunun o akşamki gösterimde ne duruma geleceğini, nasıl esprilerin patlatılacağını, doğaçlamanın nasıl şekilleneceğini merak eder. Dramatik kurgulu metinlerden oluşan gerçekçi batı tiyatrosu izleyicisinin odaklandığı final, bu seyircinin beklentisi dahilinde değildir, final zaten bilinmektedir.

Dramatik metnin olmamasına bağlı olarak ilk bölümde dramatik metne dayalı benzetmeci, gerçekçi batı tiyatrosunda, dramın kurucu öğesi olarak anlatılan eylem de geleneksel tiyatromuzda yer almaz. Kendine ait bir öyküsü, özgün seçim ve

---

[31] Arıcı, "Geleneksel Tiyatronun Ölümü", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi,** s. 24
[32] Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, s. 29

kararları, karar doğrultusunda hareket etme olanağı olmayan yani karakter boyutunda çizilmeyen tipler için, eylemde bulunma olasılığı da yoktur. Karakterin yerini tip alınca, eylemin yerini de söz alır. Bu saptamayı açmak gerekirse, seyirci zaten tip olduğu için ne yapacağını, nasıl davranacağını bildiği kişilerin, ne söyleyeceğini, nasıl espriler yapacağını izlemeye gider. Bu nedenle bu bir söz tiyatrosudur, esas olan eylem değil söyleşmedir.

Bütün bunlar bir araya geldiğinde, basit bir akıl yürütmeyle, eylem ve karakterin yanında ilk bölümde dramatik olanın üçüncü varoluş koşulu olarak sözü edilen çatışmanın da, batı tarzı tiyatroda olduğu şekliyle geleneksel tiyatromuzda vücut bulmasının olanaksız olduğu çıkarımı kolaylıkla yapılabilir. Bu çalışmanın ilk bölümünden hatırlanacağı gibi, dramatik olan, gerçekçi bir öykü içinde, karşıt karakterlerin, eylemleri doğrultusunda karşı karşıya gelerek çatışmasıyla ortaya çıkar. Yazılı bir öykü, gerçekçi bir yaklaşım, karakter ve eylemin olmadığı geleneksel tiyatromuzda, dramatik çatışmanın oluşum ve yaşama olanağı yoktur. Kent tiyatrosu geleneğimiz içindeki türlerin asal unsuru söz olduğundan, ana ve karşıt konumlanan iki asal kişinin çatışması ancak söz düzeyinde gerçekleşir. Buna da dramatik çatışma denemez. Bu yüzden çatışma yerine karşıtlığın söz konusu olduğu söylenebilir.[33] Zira söz konusu olan, karşıt kutuplarda konumlanan iki eksen kişinin, söz düzeyindeki yarışı, bir anlamda söz düellosudur. Bu karşıtlık erkek konuşan-dişi konuşan adlandırmasında açığa çıkar. Halkı temsil eden Karagöz/ Kavuklu kalın sesiyle erkek gibi konuşup espriyi, nükteyi patlatırken, yönetici kesimi temsil eden Hacivat/ Pişekar'ın sesi dişi gibi daha incedir, o, Karagöz/ Kavuklu'nun espri yapması için gereken zemini hazırlar. Böylece karşıt kutuplardan erkek konuşan kesiminde bulunan, halkı temsil eden Karagöz/ Kavuklu laf yarışını kazanır.

Dramatik kurgu, çatışma, eylem, karakter ve metnin olmadığı göstermeci üsluptaki oyunlar, bütün bunlara koşut olarak klasik, batı tarzı gerçekçi tiyatronun kapalı biçimine ters şekilde açık biçimde sahnelenir yani oyun yeri seyirciye ve onun katılımına, müdahalesine açıktır. Oyuncu da seyircinin varlığını yok saymaz, zaten

[33] Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, s. 35

oyun oynadığının bilincinde ve bunu açık eder şekilde oynarken bazen seyirciyle diyaloğa girip ona laf da atar. Böyle bir oyun biçimi karşısında, tiyatroya beraber eğlenme yaklaşımıyla eğilen seyircinin pasif kalması mümkün değildir. "Öyle ki, geleneksel tiyatronun seyircisi sahnede olup bitenin oyun olduğunu bilmekle kalmaz, aynı zamanda ona katılabilme ya da oyuna müdahale edebilme hakkına sahip olur."[34] Seyirci olmadan bu etkinliğin var olması mümkün değildir, bunu bilen oyuncunun seyirciye yaklaşımı da bunu açık eder. Özetle tiyatro, seyirci için hazırlanan, yaratılan ve sunulan bir eser değil, seyirciyle birlikte yaşanan bir süreç, onunla tamamlanan kolektif bir etkinliktir. Bu durum önceki başlıklarda sözü geçen, gerçekçi olmayan doğu tiyatrosunu ve ikinci bölümde anlatılmış olan, gerçekçilikten kaçınmak için türlü yollar arayan 20. yüzyıldaki batının öncü tiyatrosunu hatırlatır. Elbette burada doğu tiyatrosu biçimleri ve çağdaş batı tiyatrosu arayışları ile geleneksel tiyatromuzun yapı özelliklerini tüm boyutlarıyla bire bir benzer tutup ortak görmek gibi bir iddia söz konusu değildir, zira bu aşırı bir yorum olur. Ancak kabul etmek gerekir ki, olası istisnalar bir tarafa, bu çalışmanın odağındaki gerçekçilik sorunu bağlamında doğu tiyatrosu, geleneksel tiyatromuz ve çağdaş batı tiyatrosunda genel hatlarıyla benimsenen tavır benzerdir. Gerçekçiliği kıran, bozan soyut yaklaşımlar belirleyicidir. Daha açık bir deyişle, seyirciyi yok saymak perspektife dayalı dördüncü duvarla örülü gerçekçi sahnenin gereği olduğundan, genel anlamda gerçekçilik karşıtı tiyatro biçimlerinin hepsi –doğu tiyatrosu, çağdaş batı tiyatrosu ve geleneksel tiyatromuz- seyircinin varlığını kabul etme hatta onunla ilişki kurma etrafında örgütlenmiştir. Oyunların oynandığı yerlerin tercihi de buna bağlı olarak şekillenir.

Seyirci ve oyun arasında eşit ilişki kurmayı sağlayan, tiyatroyu seyirci ve oyuncunun birlikte oluşturduğu kolektif bir etkinlik, beraber yaşanan bir süreç kılan, oyunu seyircinin müdahale ve katılımına açık yapan en önemli şey oyun yeridir. Kent tiyatrosu geleneğimiz içindeki oyunların hiçbiri, batı tiyatrosunun kapalı biçimini yaratan, yaygın adıyla İtalyan ya da çerçeve sahnede oynanmaz. Çünkü böyle bir sahne, oyunu süreç değil bitmiş bir yapıt kılarken, sanatçıyı bu yapıtın

[34] **A. e.** s. 25

üreticisi olarak uzak, ayrı hatta üstün bir yere koyar. Oysa geleneksel tiyatromuzda seyirci ile oyuncu, seyir yeri ile oyun alanı arasında hiyerarşi oluşturan bir mimariye ihtiyaç duyulmaz.[35] Yani sahne uzamı, oyun yeri seyirciden kopuk, uzak, ona kapalı biçimlendirilmemiştir. Bu oyunlar her an her yerde oynanabilir. Meddah genelde kahvehanelerde hikayelerini anlatır, karagöz perdesi hemen her yere kurulabilir. Orta oyunu, seyirciler tarafından kuşatılmış bir meydanın orta yerinde oynanır. Bu türlerde seyirci oyuncuyla aynı zemindedir. Bu durum bir yandan geleneksel tiyatromuzun gerçekçi olmayan, göstermeci yapısından kaynaklanır diğer yandan bu şekilde yapılanmasına neden olur. Bu göstermeci yapı içinde ve böylesi bir oyun yerinde, batı tiyatrosundaki gibi oyun yerini gerçeğe birebir uygun düşecek şekilde donatmaya, role uygun kostüm ve aksesuarlara bürünmeye gerek yoktur. Örneğin orta oyunu için, "Şehrin bütün çayırları, meydanları, (…) 'her yer tiyatro'dur. (…) Böyle açıkta ve halkın arasında oynanan bir oyunda hiçbir şeyi halktan saklama olmadığı için de işi biten oyuncular meydandan uzaklaşmaz, bir yana çekilip oturur. Oyuncu ile seyirci içli dışlıdır."[36] Oyuncuyla seyirciyi iç içe yapan bu oyun yeri tercihi, geleneksel tiyatromuzun gerçekçi olmayan göstermeci yapısını destekler. Zira gerçeklik yanılsaması olmayan bir yerde bu yanılsama uğruna gizlenecek bir şey yoktur. Her şeyin kurgu olduğu herkesçe bilindiğinden gerçekçiliğin hiçbir açmazına düşülmez, oyuncu ve seyirci kurgunun şeffaflığında beraber yaratıp eğlenir. Bu tür bir oyun yeri tercihi de göstermeci tutum ile yakından ilgilidir. Bu tutum dolayısıyla, gerçekçi olmayan doğu tiyatrosu örnekleri ve batı tiyatrosundaki gerçekçilikten kaçınan çağdaş arayışlarla geleneksel tiyatromuz, birebir aynı kefeye koyulamasa dahi gerçekçilik karşısındaki konumlanışları açısından, büyük oranda yakındır.

Toparlamak gerekirse Batı tarzı tiyatronun benzetmeci, gerçekçi sahneleme anlayışından uzak göstermeci, soyut geleneksel tiyatromuzda, buna koşut olarak söz konusu anlayışın yaslandığı yazılı bir dram metninin olmayışı, dramatik olanın asal unsurları olan karakter, eylem ve çatışmanın yokluğunu da kaçınılmaz kılmıştır. Bütün bunlar, ilk bölümde bahsi geçen, batı tiyatrosunun, dramatik yapıyı doğuran

---

[35] Arıcı, "Geleneksel Tiyatronun Ölümü", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi,** s. 22
[36] Solok, **Orta Oyunu**, s. 87

gerçekçi anlayışının, kent tiyatrosu geleneğimizde olmamasından, geleneksel tiyatromuzun bütün olarak benzetmeci değil göstermeci olmasından kaynaklanır. Bütün bunlara paralel olarak geleneksel tiyatromuzda, tiyatroya kolektif bir etkinlik, oyuncu ve seyircinin bir potada buluştuğu, bitmemiş bir süreç şeklinde bakıldığından her yer oyun yeridir, seyirci oyunun pasif izleyicisi değil aktif katılımcısıdır. Çünkü gerçeklik sanısı yaratma hedefinin olmadığı bu tiyatroda, kurgu gerçeklik uğruna feda edilmemiştir, kurgusallığın vurgulanması tiyatronun hedefi olan gülmecenin anahtarı ve gerçekçiliğe ilişkin çıkmazların yegane çözümü olarak benimsenmiştir.

Son tahlilde Şamanizm'le başlayıp dramatik köylü oyunlarıyla devam eden Türk tiyatrosu süreci, Osmanlı popüler halk tiyatrosu aşamasındaki türlerde, önceki iki evreyle aynı yapı özellikleriyle donatılmıştır. Bu özellikler aynı zamanda her üç evrede de tiyatromuzu, gerçekçilikten uzak kılmıştır. Bu nedenle artık denilebilir ki tiyatro geleneğimiz gerçekçilikten uzak, soyut ve göstermeci niteliktedir. Tam da bu nedenle klasik batı tiyatrosuna değil, doğu tiyatrosu biçimindeki anlayışlara daha yakındır. Ancak bu yakınlıktan kasıt birebir aynı olmak demek değildir. Doğu tiyatrosunun türlü biçimlerinde tiyatro, kutsal bir misyon yüklenip ayin kimliği kazanmış, bizim geleneksel tiyatromuzda daha gündelik ve eğlence odaklı bir etkinlik olmuştur. Burada yakınlıktan kasıt hangi amaçla ve nasıl olursa olsun klasik, batı tarzı bir gerçekçi anlayışı benimsememek anlamındadır.

Ancak 1800'lü yıllarda başlayan son evreye gelindiğinde, batılılaşma sürecine girilmesiyle birlikte, yüzyıllar boyu süre gelen bu gerçekçiliği kıran yapı ve biçim özellikleri büyük bir dönüşüm geçirecek, tiyatromuz geri dönülmez bir yola girecektir. Bu aşamada söz konusu dönüşümün nedenlerini ve sonuçlarını gerçekçilik sorunu bağlamında tartışmaya açmak olası hale gelmiştir. Böylece ilerleyen başlıklarda bu sonuçları günümüz üzerinden yorumlama olanağı da doğacaktır.

2.2. Batı Etkisinde Klasik Dram Anlayışına Dayalı Benzetmeci Gerçekçi Türk Tiyatrosu

2.2.1. Tanzimat'tan Meşrutiyet'e Tiyatromuz

Gelinen bu noktaya değin, yapılan araştırma göstermiştir ki, bu çalışmanın sınırları içinde, tiyatroda açmazlara yol açan bir sorun olarak sunulan klasik dram ve gerçekçi sahneleme anlayışı, batı tiyatrosunda yüz yılı aşkın bir süre önce terk edilmiş, doğu tiyatrosu ve geleneksel tiyatromuzda ise hiçbir zaman benimsenmemiştir. Hal böyleyken günümüzde tiyatromuzda klasik dram ve gerçekçi sahneleme nasıl bir ağırlığa sahiptir? Bu ağırlığın belirleyicisi olan koşullar ve nedenler nelerdir? Bu çalışmanın odağında sorunsal olarak ele alınan yaklaşıma bugünkü tiyatromuzda nasıl bir çözüm getirilebilir? Bu sorulara cevap verebilmek için öncelikle tiyatromuzun bu son evresinde, gerçekçilik karşısında şekillenen tutum değişikliğini ortaya çıkarmak gerekir. Bu amaçla buraya dek sunulan manzara üzerinden, gerçekçi anlayışın aşılması gereken bir sorunsal olarak nitelendirildiği bu çalışmada, tiyatromuzun bugün yaşadığı sorunların hemen hepsi, soyut, göstermeci, açık biçim, gerçekçi olmayan bir tiyatro anlayışının, kendisine tamamen zıt olan, özdeşleyime dayalı, benzetmeci, kapalı biçim, gerçekçi bir tiyatroya dönüşmesi üzerinden okunacaktır.

Bir önceki bölümde etraflıca gösterildiği gibi, 1800'lü yılların sonlarından itibaren batı tiyatrosunda gerçekçi anlayış, avagart biçimlerden epik tiyatroya, absürt tiyatrodan postmodern arayışlara değin sorgulanıp yavaş yavaş terk edilmiştir. Buna karşılık aynı süreçte söz konusu anlayış, bizim tiyatromuzda ideal tiyatro anlayışı şeklinde görülüp giderek daha güçlü bir şekilde benimsenmektedir. Bu çalışma içinde altı çizilmesi gereken bu ironik durum, yani yüzyıllar boyu soyut, göstermeci, gerçekçi olmayan geleneksel tiyatromuzun, 1800'lü yılların ortalarından itibaren büyük bir dönüşüm geçirerek, aynı yıllarda batı tiyatrosunda terk edilmekte olan, klasik, benzetmeci, gerçekçi, kapalı biçim bir formu benimsemesi, ülkemizin batılılaşma sürecine girmesinin "zorunlu" bir sonucudur.

Batılılaşma sürecinin ilk aşamasında karşımıza Tanzimat Fermanı çıkar. Osmanlı Devleti'nin hayatta kalabilmesi için Batılılaşması, bu amaçla batı tarzı bir yönetim modeline gidilmesi için, padişahın yetkilerinin bir kısmının devredildiği bir düzenleme anlamına gelen bu hareket, aydınlar ve devlet adamlarınca, her alanda batılılaşma ya da modernleşmenin tek seçenek olarak bir zorunluluk şeklinde görülmesinin sonucudur. Bu anlamda süreç devlet eliyle, zorlama bir şekilde yaşanır. "Bu konuda tabandan yayılan bir halk iradesinden söz edilemez. Tanzimat, artık yeni bir toplumsal düzeni özleyen ve bunu dile getirmekte çekincesiz davranan aydınların, yüksek devlet görevlilerinin çabaları (…) sonucunda oluşmuştur."[37] Yani bir önceki bölümde söz edilen, batılı toplumların kendiliğinden, düşünsel ve sosyal şartların değişmesi sonucu olarak yaşadığı modernleşme süreci, bizim toplumumuza geri kalmamak adına dayatılmıştır, bu nedenle devletten halka yani yukarıdan aşağı doğru yaşandığı, tam da bu nedenle sorunlar barındırdığı söylenir.

Bu noktada bir parantez açmak ve batılılaşma sürecinden ya da Türk modernleşmesinden yalnızca aydınları sorumlu tutmanın doğru olmayacağını vurgulamak gerekir. Bir başka deyişle içinde sorunlar barındırsa dahi bu süreci sadece aydınların üzerine yıkmak haksızlık olur. Türk modernleşmesi, aşağıda daha iyi anlatılacağı gibi, sancılıdır, modernleşmeyi bir zorunluluk olarak yaşayan birçok kapalı doğu toplumunda olduğu gibi sıkıntılı bir süreçtir ve bu sürecin olumsuz yankıları halen sürmektedir. Ama batılılaşma sürecine girmeyi bir suç, aydınları da bunun tek suçlusu olarak gören bir yaklaşım yanlış olur. Kuşkusuz yıkılmakta olan, hasta bir adama benzeyen Osmanlı Devleti egemenliğindeki toplumun, yaşama tutunabilmesi için yaşanan çağın gerekleri doğrultusunda bir dönüşüm geçirmesi hayati bir gerekliliktir. Aydınlar bu gerekliliği erken görmüş, devleti ve toplumu bu gereklilik doğrultusunda hızla harekete geçirmiştir. Bu da kimi sorunlara neden olmuştur. Dolayısıyla Türk modernleşmesini iyi ve kötü yanlarıyla günün koşullarının bir sonucu olarak değerlendirmek ve sorunlu yanlarını tek başına kimsenin sorumluluğu altında görmemek gerekir.

---

[37] Süreyya Karacabey, "Gelenekselden Batıya Türk Tiyatrosu", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 12, 1995, s. 7

Bütün bunlar bir tarafa, sorundan belirli bir kişi ya da kesimi sorumlu tutmamak gerekse de, bu elbette yaşanan sorunların varlığını unutturmaz. Türk toplumunun batılılaşma süreci epey sorun içerir. Öncelikle batılılaşma, başta olduğu gibi devletin gücünü yeniden toplaması adına yalnız ordu ya da devlet düzeniyle sınırlı kalmaz, halkın gündelik yaşamına sızan, hayatın her alanına yön veren bir ideoloji haline gelir. Öyle ki "Artık mevzuu bahis olan şey ordunun bazı tekniklerini ve sınıflarını garptan gelen bilgi ve nizamla ıslah etmek değildir; belki bütün hayatın, insanı vücuda getiren kıymetler manzumesinin hepsinin değişmesidir."[38] Ancak bu değişim kolay olmaz, geleneksel, var olan değerlerini muhafaza etmeye önem veren yani muhafazakar, kapalı bir toplumun, zorlamayla modern bir topluma evrilmesi zordur. Bu yüzden değişime direnme, var olanı muhafaza etme eğiliminde olan geleneksel, muhafazakar toplum yapısının görüntüsü değişip batılı olurken hayata bakış ve zihniyeti aynı kalınca çözülmez bir ikilem oluşmuştur. Bu durum "(Bu) devrin bir özelliği de memlekette gittikçe kuvvetini arttıran bir ikiliği doğurması, onun manzara ve ruh bütünlüğünü kırmasıdır. Bugün bile halk dilinde ve hatta fikir hayatında o zamanlardan kalan alafranga ve alaturka eski ve yeni tabirleriyle ifade edilen bu ikilik gerçeği Tanzimat'ın en büyük kaderidir."[39] şeklinde özetlenebilir.

Toplumsal yapıda görülen bu ikilik, tiyatromuza da yön verir. Her alanda yaşanan batılılaşma ideolojisi, edebiyat ve sanatta da batılılaşmayı, batı tarzı türlerin edebiyata girmesini, sanatta ve tiyatroda batı tarzı bir modelin benimsenmesini zorunlu kılar. Buna koşut olarak yazılı tiyatronun geleneğimizde olmayışı, dram denilen bu türün batılılaşma kanalıyla ülkeye girmesini getirir. Batı dramının gelişi ise yazılı olmayan bütün geleneksel biçimlerin terk edilmesini gerektirir. Böylece Tanzimat tiyatrosu ülkede tiyatro sanatı olmadığını ön kabulle işe başlamış, tiyatroyu yalnız batılı tanımlarla anladığı için geleneksel tiyatroyla herhangi bir ilişki kurmamıştır; tiyatroyu batıda gördüğü biçimde almış, içini hep batılı öğelerle doldurmaya çalışmıştır.[40] Kuşkusuz değişen koşullar karşısında geleneksel

---

[38] Ahmet Hamdi Tanpınar, **19. Yüzyıl Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 70
[39] **A. e.** s. 132

tiyatromuz ihtiyaçlara cevap veremeyecektir. İlkel bir eğlence formu olarak değerlendirilebilecek bir görünüm sunduğu da iddia edilebilir. Ancak bu, onu tamamen yok saymayı gerektirmez. Onu, olduğu haliyle koruyup yaşatmak ne kadar yanlışsa bu şekilde dönüştürmeyip hiç yokmuş gibi davranmak da o kadar yanlıştır. Zira ilerleyen satırlarda daha iyi anlaşılacaktır ki, bu tutum tiyatromuzdaki bir dizi sorunun önemli sebeplerinden biridir.

Geleneksel tiyatromuz bir kenara bırakılıp batı tarzı klasik dram edebiyata girerken, kendini karakterize eden gerçekçi anlayışı peşinden getirmiştir ancak bu anlayış, bu süreçte yok sayılmakla birlikte, yüzyıllar boyu tiyatromuz olarak görülen geleneksel tiyatro anlayışına taban tabana zıttır. Soyut, açık biçim, göstermeci, metinsiz geleneksel tiyatro anlayışı, artık klasik, kapalı biçim, özdeşleyime dayalı, benzetmeci, gerçekçi, metinli batı tiyatrosuna dönüşmek zorunluluğuyla karşı karşıyadır. Üstelik yalnız bu biçimsel dönüşüm yetmez, oyunlar içerik olarak da batılılaşma ideolojisinin gerekliliğini ve geleneksel yaşayışın olumsuzluklarını anlatmak durumundadır ama bunu kabul ettirmek oldukça güçtür. Böylece toplumsal yapıdaki ikilik tiyatromuzda biçim ve içerik arasında karşılığını bulur. Batılılaşma ideolojisinin gereği olarak klasik, batı tarzı dram anlayışının benimsenmesiyle gelen bu ikilik, bu çalışmada Türk tiyatrosunun gerçekçilik sorununun kaynağı olarak okunmaktadır.

Bu dönemdeki oyunlarımızın biçimsel eğilimini anlamak için, o dönemde batıda hüküm süren anlayışı düşünmek gerekir. Zira Türk tiyatrosu bu dönemde 19. Yüzyıl tiyatro edebiyatının açtığı yoldan ilerlemektedir.[41] Birinci bölümden hatırlanacağı gibi, 19. Yüzyıl ortalarında batı tiyatrosunda hakim olan anlayış benzetmeci, gerçekçi, kapalı biçim olup oyunlar romantik akıma dahildir. Bu nedenle Tanzimat yazarları romantik edebiyatı iyi tanır, dramatik ürünlerde ve yazılarda bu çığırın etkisi geniş ölçüde görülür, Shakespeare etkisinin romantikliğe yardımcı

---

[40] Yavuz Pekman, "Tanzimat Dönemi Oyun Yazarlığında Batılılaşma Olgusu", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 14, 2002, s. 34
[41] Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, s. 180

etken olarak katkısı bulunur, gerçekçilik ve klasik görüş de dolaylı olarak etki eder.[42] Bütün bu etkisi görülen akımlar, birinci bölümde geniş ölçüde söz edildiği gibi, kapalı biçim, benzetmeci bir anlayış içermektedir. Dolayısıyla bu evre oyunlarında, tüm aksaklıklara rağmen böyle bir biçimsel arayış vardır. Ancak bu biçimsel yönelim seyirciyi pek kavramaz. Çünkü yukarıda söz edildiği gibi, dönemin seyircisi taban tabana zıt bir geleneksel seyir alışkanlığının etkisindedir. "Karagöz, ortaoyunu, Meddah ile koşullanmış Türk seyircisi için bu yepyeni seyir türünü birden anlayıp değerlendirmesi beklenemez."[43] Gösterime katılmaya, oyun oynandığının bilincinde, oyuna müdahil olmaya alışmış bir seyirciden, kendisine kapatılmış bir biçim karşısında, onu gerçek kabul ederek edilgen ve pasif bir durumda oturmasını istemek sorunlu bir yaklaşım doğurur. Kaldı ki yazarlar da böyle bir biçimsel kaygıyla hareket etmesine karşın bu biçime uygun, yetkin örnekler veremezler. Öncelikle yazarların çoğu edebiyatçıdır ve karakterler edebi, kitabi bir dille konuşmaktadır ki bu gerçekçi anlayışa hiç uygun düşmez, öte yandan yazarlar, yüzyıllar boyu hüküm süren geleneksel anlayışın etkisindedirler. Bu nedenle dönemin tiyatrosunda geleneksel öğelerin büyük yer tuttuğu görülür, yazarlar henüz batı dramatik tekniğini yeterince bilmediğinden batı dramaturjisinden öğeleri yerli yerince kullanamamaktadır.[44] Namık Kemal, Şinasi, Abdülhak Hamit gibi yazarlar tarafından kaleme alınan dönemin oyunlarında, batı dramında gerçekçiliğin sağlayıcısı olan karakter ve çatışma öğeleri yerine, geleneksel oyunlarımızdaki gibi göstermeci biçimin gereği olarak tipler ve karşıtlıklar yer alırken olaylar da son derece basittir. Dolayısıyla bu dönemin örnekleyen oyunlarda batılı bir tiyatro biçimi geleneksel tiyatromuza ait olan içerikle bir araya gelerek batılılaşma ideolojisinin ikiliğini tiyatro düzleminde somutlamıştır.

Bu ikiliğin bilincinde olma durumu, bir başka kutupta bu ikiliği çözme çabasının ürünlerini gündeme getirir. Batı tarzı, kapalı biçim, klasik dram anlayışına uygun eserler yaratma çabasındaki yazarların yanında, geleneksel tiyatromuzdan

---

[42] Metin And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972, s. 287
[43] **A. e.** s. 82
[44] **A. e.** s. 272

kaynaklanan etkinin bu denli kolay silinip atılamayacağının bilincinde olan, onunla ilişki kurma yolunu tutan, halkın süregelen seyir ihtiyacına cevap arayan bir başka kutup daha göze çarpar. "Bu dönem yazarlarının en belirgin özelliğini batıya öykünme oluştursa da geleneksel etkinin de yazarlıkta belirleyici bir rolü olduğu söylenebilir."[45] Bu doğrultuda Teodor Kasap, Ali Bey ve Ahmet Vefik Paşa gibi yazarlar, Moliere oyunlarını geleneksel tiyatromuza yakın bir şekilde uyarlama yoluna giderek batı tiyatrosuyla geleneksel tiyatromuz arasında bir sentez kurmaya çalışır. Yazarlar ana metinlerin ülkemizdeki karşılığını bulup adapte ederek iki tiyatro anlayışı arasında köprü kurmakla, ikiliğe son verme çabasındadır.

Geleneksel tiyatromuzun gerçekçi olmayan anlayışına koşullanmış, klasik gerçekçi, batı dramını kolay kabul edemeyen seyircinin ihtiyacına cevap verme arayışıyla, var olan ikilik için getirilen bir başka çözüm de tuluat tiyatrosudur. Kavuklu Hamdi ve Fasulyeciyan'ın bir araya gelip metinsiz, suflörsüz oynaması, kendine İbiş diyen Abdürrezzak'ın Karagöz ve ortaoyunu konuşmalarını karıştırması, sahnede dekorla ve orta oyunu kıyafetiyle oynamaya başlamasıyla bu sanat dalı ortaya çıkar.[46] Bu gösterimde batılı dramların konuları ya da özgün bir konunun kanavası oluşturularak karagöz ve orta oyunu özellikleriyle donatılıp doğaçlama şekilde sahnede oynanır. Dolayısıyla batı dramıyla geleneksel tiyatromuzun formunun sentezi konusunda tuluat tiyatrosu çok önemli bir aşamada yer alır. Ne var ki dönemin baskın eğilimi ve yerleşik bakış açısı karşısında tutunması olanaksızdır. Bir kez daha söylemek gerekirse, batılılaşma geleneksel tiyatromuzdan iz taşıyan her şeye sırtımızı dönmeyi gerektirir. Bu yüzden "Karagözü orta oyununu küçümseyen aydınlar tuluata da karşı çıkarlar. Bunların sık sık yasaklanması ve çekidüzen verilmesi gerektiği belirtilir.(…) Aydınlar arasında tuluat düşmanlığı sürüp gider."[47] Hatta Ahmet Fehim bile bunu bir çığır olarak nitelendirmesine karşın tiyatro olarak görmez.[48] Tuluat tiyatrosu adeta klasik, batı tarzı dramın yerleşmesi karşısında bir tehdit unsuru gibi görülmüştür, gerçek olan şudur ki bu dönemden itibaren batı tarzı,

---

[45] Karacabey, "Gelenekselden Batıya Tiyatromuz", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 12, s. 8
[46] Ahmet Fehim, **Sahnede Elli Sene**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2002, s. 16-17
[47] And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu**, s. 283
[48] Fehim, **Sahnede Elli Sene**, s. 17

klasik, benzetmeci, gerçekçi biçime uygunluk taşımayan her tiyatro eğilimi öldürülmeye mahkum olacaktır.

Özetle geleneksel bir toplumun modernleşme sürecinin yarattığı sancı, tiyatromuzda göstermeci ve gerçekçi anlayış, özdeşleyim ve soyutlama teknikleri arasında bir gerilim yaratmış, bu gerilimi çözme noktasındaki arayışların önü tıkanmış ve özdeşleşmeci, gerçekçi, batı tarzı klasik dram, batılılaşma ideolojisinin gereği olarak tercih nedeni olmuştur. Tiyatromuzda bu süreçte gerçekçi sahneleme lehine başlayan tek yönlü anlayış, batılılaşma sürecinin ikinci evresi olan meşrutiyet döneminde de güçlenerek sürdürülür.

Halkın yönetimde daha fazla söz sahibi olacağı, batı tarzı yönetim biçimine daha yakın bir rejim olarak meşrutiyetin gelişi, batılılaşma politikasını bir adım ileriye taşırken, tiyatroda da batı tarzı modelin daha güçlü benimsenmesini, buna karşılık göstermeci, soyut, geleneksel tiyatromuzdan daha çok uzaklaşılmasını kaçınılmaz kılar. Bu dönemin oyunları edebi olmaktan çok slogan seviyesinde kalmış, propagandaya dönük piyeslerdir. Oyunlarda kapanan baskı döneminin kişi ve yöntemleri eleştirilmiş, yeni siyasi yapı ve hukuk düzeni alkışlanmıştır. Piyeslerde olan olaylar ön plandadır, piyeslerin ve yazarların ömrü kısa süreli olmuş, unutulup gitmişlerdir.[49] Nicelik olarak çok fazla artış gösteren oyunlar, nitelik olarak pek iyi değildir, bu yüzden dönemin oyunları, işaret edildiği gibi bugüne kalmamıştır. Bu nedenle dönemin oyun yazarlığı ve tiyatro anlayışı üzerine çok fazla şey söylemek mümkün olmadığından, bu çalışmada bu döneme yönelik derinlikli bir araştırma yapma yolu tercih edilmemiştir. Bu çalışmanın sınırları içinde, bu döneme ilişkin altı çizilebilecek tek nokta, batı tarzı, gerçekçi dram anlayışının, uygulanıştaki aksaklık ve ikiliklere rağmen tam olarak benimsenmesi ve geleneksel göstermeci tiyatromuzun yapı özellikleriyle buluşan oyun sayısının giderek azalmış olmasıdır.

[49] Enver Töre, **İkinci Meşrutiyet Tiyatrosu**, İstanbul, Duyap Yayınları, 2006, s. 222

2.2.2. Cumhuriyet Sürecinde Tiyatromuza Genel Bakış

Batılılaşma ideolojisiyle birlikte batı tarzı yönetim biçimini getirme sürecinde, Tanzimat ve meşrutiyetin ardından, benimsenen son rejim, demokratik düzene geçişle, cumhuriyet olur. Bu son evrede, tiyatromuzda batılılaşmanın gereği olarak klasik, benzetmeci, gerçekçi, kapalı biçim, batı tarzı dram da iyiden iyiye benimsenir. Ancak geleneksel, muhafazakar, kapalı toplumsal yapımızda, tıpkı batılılaşma ile gelen modern dünya görüşü ve yaşam biçiminin, batı tarzı demokrasi rejiminin uygulanmasında bir dizi sıkıntı yaşanmış olması gibi, geleneksel, soyut, göstermeci açık biçim tiyatro anlayışımızın tersi yönde bir dönüşüm geçirmesi de sancılı olmuştur. Ancak çekilen sancılara, batı tarzı gerçekçi dramın uygulanışında söz konusu olan türlü aksaklıklara rağmen, bu çalışmada sorun olarak alınan bu tiyatro anlayışı, cumhuriyet dönemi tiyatromuzun kimliğini büyük oranda belirlemiştir.

Tanzimat ve meşrutiyetten kaynağını alan batılılaşma ideolojisi cumhuriyetin ilk döneminde çağdaşlaşmayı amaç edinen Kemalist söylemle birleşince, dönemin tiyatrosu bu söylemin aracı olur. Zira Atatürk Türkiye'nin ilk dramaturgudur, yazarlara oyunlar ısmarlar, konular önerir, değişiklik önerileri getirir, bu değişiklikleri denetler, tiyatronun bir kamu hizmeti olduğu görüşündedir.[50] Bu durum önceki evrelerde, koşulların zorunlu sonucu olsa dahi, devlet ve aydınların itkisiyle gelmiş olan batı tarzı tiyatronun, önemli belirleyicisinin, günümüze değin sürecek olan bu son evrede de devlet olacağını gösterir. Tam da bu nedenle cumhuriyet dönemi tiyatromuz ideolojik bir kimliğe sahiptir, bu süreçteki dönemler politik olaylar, siyasi değişimler ve anayasal değişikliklere göre şekillenmiştir: 1923-1940 döneminde tiyatronun devrimci aydın görüşünü yansıtması, 1940-1950 döneminde seyircinin duyguları ve hayat görüşünü dile getirmesi, 1950-1960 döneminde tiyatroda nesnel eleştirinin hakim olması, 1960-1970 dönemindeyse tiyatronun ilgi alanlarının genişlemesi, yeni gerçeklere yönelmesi, başarılı biçim denemelerine girişilmesi söz konusudur.[51] Bu süreç siyasi dönüşümlere bağlı olarak şekillenen on

[50] Metin And, **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, s. 158

yıllık aralıklarla devam eder. Dolayısıyla batı tiyatrosunda, içerik ve biçim değişimlerinde, birinci bölümde bahsedildiği gibi, sanatsal duruş ve akımlar belirleyiciyken bizim tiyatromuzda belirleyici olan, ideolojik yönelişlerdir. Buna koşut olarak genellikle içerikler değişir, ancak biçimde batı tarzı, klasik, gerçekçi dram büyük ölçüde tercih konusu olur. Daha açık bir deyişle tiyatromuzda örnek alınan, batı tiyatrosu modelinin yalnız gerçekçi biçimi olmuş, onun içi de dönemdeki hakim ideolojinin belirlediği toplumsal içeriklerle doldurulmuştur. 1950'li yıllara değin içerikte, genellikle batılılaşma çeşitli boyutlarıyla konu alınmıştır. İçerikler değişse de malzeme benzerdir, öte yandan dönemin bütün oyunlarında biçimsel yöneliş aynıdır. Dönemi örnekleyen Reşat Nuri Güntekin, Ahmet Muhip Dıranas, Necip Fazıl Kısakürek gibi yazarların oyunlarında, batılılaşma ideolojisiyle gelen batı tarzı tiyatronun kapalı biçim, benzetmeci, gerçekçi niteliği oyunların biçimsel eğilimini belirlemiştir. Buna bağlı olarak geleneksel tiyatromuzun göstermeci, soyut, açık biçim yapısı ve içerik özelliklerinin izi oyunlarda hemen hiç görülmez.

1950 yıllarına dek oyun yazarlığında bir parça farklı yerde duran iki isim bu genellemenin içinde paranteze alınabilir: Musahipzade Celal ve Ahmet Kutsi Tecer. Meşrutiyet yıllarında oyun yazmaya başlayan ancak cumhuriyet döneminde ün kazanan Musahipzade Celal, batı tarzı tiyatro formunun içinde geleneksel tiyatromuzun içeriğinden yararlandığı için dikkate değer. Onun bu yönelişinde gençliğinde zenne rollerine çıkıp çeşitli kadın tiplerinde başarılar kazanmasının[52] büyük payı vardır. Yazarın en önemli oyunlarından Bir Kavuk Devrildi'de sadrazam soyundan varlıklı bir efendinin kızı ile esnaftan bir gencin aşkı ve evliliği konu edilir, halkın yanında bir tavırla Osmanlı yönetimi taşlanır.[53] Bunun yanı sıra batılılaşmanın yarattığı sorunların farklı bir boyutu ele alınır. Oyunda "Makineleşen Avrupa sanayisi karşısında elle işlenen yerli sanayinin nasıl çökmeye yüz tuttuğu ustalıkla canlandırılmış,"[54] bu da kapalı çarşıdaki kavuk yapımı fonunda ele alınmıştır. Ancak oyunun asıl önemli yanı, bu konuyu geleneksel tiyatromuzu hatırlatan kişiler,

---

[51] Sevda Şener, **Oyundan Düşünceye**, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1993, s. 106-107
[52] Orhan Hançerlioğlu**, Musahipzade Celal**, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1970, s. 33
[53] Musahipzade Celal, **Bir Kavuk Devrildi,** oyun metni
[54] Hançerlioğlu**, Musahipzade Celal**, s. 104

konuşmalar ve ortam çerçevesinde işlemesidir. Bir Kavuk Devrildi örneği ile birlikte Musahipzade Celal, tüm oyunlarında batı tarzı, kapalı biçim tiyatroyu, geleneksel tiyatromuzun içeriğiyle buluşturma çabasındadır. Ahmet Kutsi Tecer'in oyunlarında da kapalı biçim, gerçekçi, benzetmeci batı tarzı tiyatronun içi, geleneksel tiyatromuzla doldurulmuştur. Bir model olarak alınabilecek Köşebaşı oyununda, yine batılılaşma ana konu olarak merkezde olup farklı bir boyutuyla işlenmiştir. Oyunda, içinden yeni bir yol geçeceği için, evlerin, dükkanların yıkılacağı bir mahallenin bir günü konu edilir.[55] Mahalleye giren yeni yol, ülkemize giren batılı anlayış gibi mahallelinin hayatında değişime yol açar. Yine burada kişileştirme, ortam ve diyaloglar geleneksel tiyatromuzu hatırlatırken biçim olarak benzetmeci, gerçekçi, batı tiyatrosu biçimi kullanılır. Önemli girişimler olmakla birlikte, sözü edilen iki yazarda da geleneksel tiyatromuzla kurulan ilişki içerik boyutunda kalmış, batı tarzı, klasik, gerçekçi sahneleme anlayışından farklı, alternatif bir biçimsel arayış görülmemiştir.

1950 yıllarına uzanan cumhuriyet dönemi tiyatrosu sürecinde, gerçekçi sahnelemeyi sorun olarak alan, dolayısıyla farklı bir biçimsel arayışta bulunup geleneksel tiyatromuzun göstermeci biçiminde çağdaş bir yan yakaladığından altı çizilmesi gereken tek isim İsmail Hakkı Baltacıoğlu'dur. Baltacıoğlu, öz tiyatro adını verdiği kuramsal anlayışında, tiyatronun özü olan tiyatro elemanını araştırır ve tüm elemanların bir bir gereksiz olduğunu göstererek tiyatro için gerekli olan tek şeyin aktör olduğu sonucuna varır. Bu yanıyla ikinci bölümde ele alınan Grotowski'nin yoksul tiyatro adlı çağdaş kuramını yankılar. Hatırlanacağı gibi Grotowski de tiyatrodan onu zengin kılan tüm gereksiz öğeleri atıp salt oyuncuyu bırakan, "yoksul" bir anlayışın peşinden gitmiştir. Baltacıoğlu Grotowski'yle uzlaşan bu görüşünün ardından bir de tiyatromuzun özünü araştırır ve geleneksel tiyatromuzu, tiyatromuzun özü olarak gösterir. Dolayısıyla dönemin hakim anlayışı içinde herkesin sırtını döndüğü kaynağı, Baltacıoğlu merkeze koyar, ondaki öz tiyatro niteliklerini de şu şekilde sıralar:

---

[55] Ahmet Kutsi Tecer, **Köşebaşı,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2011

> Köy oyunları açık havada, meydanda, dekorsuz, makyajsız, tuluatla, metinsiz oynandığı, aktörler eşya ya da hayvan işi görebildiği için öz tiyatrodur. Karagöz öz tiyatrodur çünkü burada karagözcü her şeydir: yazar, suflör, rejisör, aktörler. Burada tiyatronun özüne girmeyen elemanların rolü sıfıra inmiştir: sahne, dekor, makyaj. Karagözden realist ve natüralist bütün eğilimler sıyrılıp atılmıştır, suretler sürrealisttir, mekanı andıran hiçbir şey yoktur. Orta oyunu öz tiyatrodur, yazılı metne karşı konuyu, suflöre karşı tuluatı kabul etmiştir, meydanın tabiatına göre oynayıvermek ortaoyununun yaratıcı tek kaynağıdır. Orta oyununu sahneye taşıyan tuluat da doğal olarak öz tiyatrodur. Tuluatçılık realist tiyatrodan sahne, perde, dekor gibi elemanları almış ancak bunları temsilin özü değil yardımcısı yerine koymuştur bu yüzden Avrupa'nın natüralist tiyatrosuna benzemez.[56]

Dikkat edilecek olursa, Baltacıoğlu'nun öz tiyatro kuramındaki, tiyatromuzun özüne yönelik geleneksel tiyatro ve tuluat tiyatrosu önerisinde, hep bir gerçekçi olmama vurgusu söz konusudur. Zira öz tiyatroya örnek olarak sunduğu batılı yönetmenler olan Meyerhold, Appia, Gordon Craig ve Pitoeff[57] de gerçekçi bir yaklaşıma sahip değildir. Bu bağlamda onun görüşleri benzetmeci, gerçekçi olmayan bir tiyatroyu öz tiyatro olarak görme noktasında odaklanır zira gereksiz bulduğu her eleman klasik, gerçekçi tiyatronun bir öğesidir. Bu düşüncesi özellikle dekor ve makyaja yönelik görüşlerinde somutlaşır: Natüralist ve taklitçi tiyatroda dekor bilgi vasıtası, mekan ifadesidir, öğreticidir, öz tiyatroda dekorun dış alemin düzeniyle hiçbir ilgisi yoktur, dekoru halkın hayal gücü kurar, aktörün vücudundan daha kuvvetli makyaj olamaz, makyaj olacaksa da natüralist olamaz, sürrealist olmak zorundadır.[58] Buna koşut olarak Baltacıoğlu, gerçekçilik karşıtı yaklaşımında gerçekçi, dramatik tiyatronun temeli olan metni de gereksiz bulup onun yerine doğaçlamayı koyar. Bütün bu görüşler dönemin hakim eğilimi olan kapalı biçim, klasik, benzetmeci, gerçekçi, metinli, batı tarzı tiyatroya taban tabana zıt olan açık biçim, göstermeci, soyut, metinsiz geleneksel tiyatromuzda var olan bir anlayışı koşullar. Çağdaşları tarafından gerici olarak nitelendirilen bu görüşlerin kolay kolay kabul edilmesi mümkün olmaz. Baltacıoğlu'na göre bunun nedeni, görüşleri kabul edilirse her şeyin yeni baştan elden geçirileceği, tiyatro değerlerinin değişeceği, bazı bağların koparılıp bazı putların kırılması gerekeceğidir.[59] Bu putları kırmak zor olduğundan Baltacıoğlu'nun sesi pek duyulmaz, klasik, batı tarzı, benzetmeci,

---

[56] İsmail Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir?**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2006, s. 21-25
[57] **A. e.** s. 31
[58] **A. e.** s. 52-53
[59] **A. e.** s. 46

gerçekçi dram ve sahneleme anlayışı tarafından çatlak bir ses olarak görülüp susturulur. Kuşkusuz burada hedeflenen, Baltacıoğlu'nun görüşlerini her şeyiyle çağdaş tiyatroyla özdeş görmek ve kusursuz olduğunu iddia etmek değildir, zira bu çalışma böyle bir tartışmanın yeri de değildir. Ancak altı çizilmesi gereken nokta, Baltacıoğlu'nun özetlenen bu görüşlerinin, onu farklı kıldığı, onun bütün bu farklı görüşleriyle pek kabul görmemesinin, dönemin hakim eğilimini gözler önüne serdiğidir. Çünkü bu isim dışında 50'li yıllara değin tiyatromuzda biçimsel yöneliş benzetmeci, gerçekçi, kapalı biçim doğrultusunda olmuş, onun görüşleri büyük bir hakimiyet kazanmamıştır.

Koşulları yeniden anımsamak gerekirse, 1950 yıllarına dek Atatürk'ün kurduğu parti olan CHP iktidarda olmuş, buna koşut olarak batılılaşma ideolojisi Kemalist düşünce ve çağdaş demokrasi anlayışıyla iç içe geçerek yoluna devam etmiştir. Buna bağlı olarak yukarıdaki istisnalar dışında, tiyatromuzda biçim klasik, gerçekçi, kapalı olup içerik çağdaşlaşmanın gerekleri üzerinden şekillenmiştir. 1950 yıllarına gelindiğinde, CHP'nin, iktidarı yeni bir partiye, DP'ye devretmesi, siyasal ve sanatsal anlamda yeni bir aşamayı haber verir. Çünkü batılılaşma sürecinde yeni bir basamağa gelinmiştir. İkinci dünya savaşının ardından dünyada görülen iki kutuptan, Amerika ile Rusya'dan birini seçmek durumunda kalan iktidar, dümeni Amerika'dan yana kırar. Böylece batı olarak alınan coğrafya Amerika, batılılaşmanın yeni adı da kapitalizm olur. Paranın her şeyin üzerinde olduğu bu yeni düzen, parayı elinde tutanı ezen durumuna geçirince, 1950 yıllarının oyunlarında konu, batılılaşmanın bu değişen yüzünün bireye olan yansımaları etrafında toplanır.

> Batılılaşmayla birlikte aile kurumunda ve toplumda ortaya çıkan modern yaşam biçimine eleştirel yaklaşım görülür. Bazı yazarlar değişimden çok değişimin yarattığı sancılar üzerinde durur. Bir diğer eğilim de değer yargılarının değişiminden doğan çatışmaları aile içinde irdelemektir. Aydın ve toplumsal sorumluluk kavramlarına artan bir ilgi vardır, aydın oyun kişisi gazeteci, öğretmen ya da bilim adamıdır. Oyun yazarlarının üstünde durduğu bir diğer konu da ekonomik sorunlardır.[60]

[60] Uğur Akıncı, **Kalemden Sahneye, Cilt 1**, İstanbul, YGS Yayınları, 2003, s. 155-157

Yukarıdaki sözlerden anlaşıldığı gibi, bu yıllarda aslında oyun yazarlığında değişim olmamıştır, oyun yazarlarının, içerikte malzeme olarak aldığı toplumsal yaşamın değiştiği, değişimin gündelik olanda meydana geldiği görülür. Değişen toplumsal, gündelik yaşam, biçimsel olarak yine gerçekçi bir perspektiften ele alınmaktadır. Fonda olan, aileden iş yerine hangi ortam olursa olsun, oyunlarda güncel sorunların gerçekçi bir tonda anlatıldığını anlamak zor olmaz. Bu dönemde "İfade yöntemleri üzerinde fazla durulmamış, biçim endişesi gözetilmemiştir. Yazarlar denenmiş dram kalıplarını uygulamakla yetinirler."[61] sözleri bu saptamayı kanıtlar niteliktedir. Nazım Hikmet, Turgut Özakman, Çetin Altan gibi yazarlar, kapitalist dünya görüşünün bireye yaşattığı sorunları toplumsal bakış açısıyla gerçekçi bir biçimle gösterme yoluna giderler. Bu nedenle 1960 yıllarına dek cumhuriyet dönemi tiyatromuzda klasik batı tarzı dram ve kapalı biçim sahneleme anlayışı dışında bir yönelişe tanık olmak zordur. Bu yüzden de bu çalışmanın sınırları içinde sorun edinen yaklaşım, baskın eğilim olduğundan, 1960 yıllarına dek tiyatromuz biçimsel olarak sorunlu ve tek yönlü olarak değerlendirilebilir. 1960 sonrasında ilk kez yeni biçim arayışları başladığından bundan sonra geliştirilen alternatiflere daha yakından bakmak gerekir.

1960 yıllarından itibaren tiyatromuzda yeni biçimsel arayışların varlığından söz edip bunları tartışmaya açmayı olanaklı kılan şey, yukarıda da söylendiği gibi, cumhuriyet dönemi tiyatromuzun aşamalarını siyasi, anayasal değişikliklerin belirlemesidir. Zira ilk kez CHP dışında bir parti, DP tek başına iktidara gelmiş, 1960 yılında, uyguladığı demokrasiye aykırı eylemler dolayısıyla, asker tarafından bu partinin iktidarına son verilmiş ve 1961'de anayasada değişiklik yapılmıştır. Bunun tiyatroya yansıması yanlış anlaşılan ve uygulanan demokrasinin, yeni anlatım olanaklarıyla eleştirilmesi şeklinde olur. Böylece tiyatroya sızan, batılılaşma ideolojisinin yeni yüzü demokrasi söylemidir ve tiyatromuz yine ideolojik süreçler tarafından belirlenmiştir. Dönemin oyunlarında yeniden siyasi, toplumsal değişimlerin birey hayatına etkileri masaya yatırılır.

---

[61] Şener, **Oyundan Düşünceye**, s. 119

Bu dönemi bu çalışmanın sınırları içinde önemli bir yere oturtan gelişme, toplumsal gerçekliğin tiyatroya yansıtılması sırasında uygulanan biçimsel tercihtir. Kuşkusuz ideolojik belirlenimin sonucu olan toplumsal ve gündelik gerçeği ele alma çabası, oyun yazarlığında benzetmeci, gerçekçi eğilimin baskın bir şekilde sürdürülmesini getirir. Oyun yazarlığımızın önceki dönemlerinde olduğu gibi bu on yıllık süreçte de üretilen oyunların çoğu dramatik, Aristotelesçi biçimde yazılmıştır.[62] Bu biçimsel tercih içinde, kentin toplumsal gerçekliğini, gerçekçi bir perspektifle sahneye taşıyan toplumcu gerçekçilik ile kırsal kesimin toplumsal gerçekliğini, gerçekçi bir yaklaşımla sergileyen köy gerçekçiliği, dönemin oyun yazarlığında belirleyici rol oynar. Güner Sümer'in oyunları toplumcu gerçekçi kanadı, Cahit Atay'ın oyunları ise köy gerçekçiliği kanadını modeller. Dikkat çekilmesi gereken şudur ki, her iki kanatta da gündelik toplumsal yaşamın tarafsız bir gözlemle fotoğrafını çekerek sahneye getirme söz konusudur, bu da biçimde Aristotelesçi dram ve benzetmeci, kapalı biçim bir sahnelemeyi gerekli kılar.

Bütün bunlar bir yana, bu dönemde aynı toplumsal içeriği başka biçimsel yaklaşımlarla işleme çabasının olduğunu, buna bağlı olarak ilk kez biçimsel çeşitlenmelere rastlandığını bir kez daha vurgulamak ve bu gerçekçilik dışındaki alternatiflere yakından bakmak gerekir, zira bu alternatifler bu çalışma açısından önemlidir. Öncelikle bu dönem oyun yazarları, ulusal tiyatromuzun ne olduğunu sorgulamaya başlamışlardır, çağdaş batı tiyatrosundaki farklı eğilimlere de ilk kez yönelirler. Bu anlamda karşımıza çıkan en belirgin özellik dramatik yapılı oyunlar yanında göstermeci üslupla yazılmış açık biçim oyunlara yönelme olmuş, geleneksel tiyatromuz ve epik tiyatro bu eğilime kaynaklık etmiştir.[63] Daha açık bir deyişle ulusal tiyatromuz olarak geleneksel tiyatromuzun, göstermeci olması dolayısıyla, çağdaş batılı tiyatro anlayışlarından epik tiyatroyla buluşan yönleri üzerinde durulmuş, bu yolu 1960'lı yıllarda yazdığı oyunlarla Haldun Taner açmıştır. Bu batı tarzı tiyatromuzda gerçekçiliğin ilk kez kırılması demektir. Örneğin Taner'in Keşanlı Ali Destanı adlı oyununda, yanlış anlaşılan demokrasi ve halkın kahraman yaratma

---

[62] Özlem Belkıs, **Kalemden Sahneye, 2. Cilt,** İstanbul, YGS Yayınları, 2003, s. 281
[63] **A. y.**

eğilimini eleştirmek adına tercih edilen biçimde, geleneksel tiyatromuzun epik tiyatroyla buluşan ve ikinci bölümde üzerinde durulan, epizodik yapı, yabancılaştırma, tip kullanma, şarkılarla olay akışını kesintiye uğratma gibi biçim özelliklerinden yararlanılır.[64] Aynı yazarın Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım oyununda da Vicdani ve Efruz adlı oyun kişileri üzerinden, ülkemizin yakın geçmişi konu edilirken insanların koşullanmalardan kurtularak gözlerini gerçeklere açması gerektiğini anlatmak için, yine geleneksel tiyatromuzun epik tiyatroyla benzeyen yapı özelliklerinden faydalanılır ayrıca baş kişiler geleneksel tiyatromuzdaki eksen kişileri anıştıracak özelliklerle donatılmıştır.[65] Dolayısıyla bu iki oyunla örneklenen yolda, ilk defa kapalı biçim benzetmeci gerçekçi anlayışın dışına çıkılmıştır.

Bu noktada bir parantez açmak ve söz konusu açık biçim, göstermeci oyun yapılarının içine de gerçekçi, dramatik yapıya ilişkin öğelerin nasıl sızdığını göstermek gerekir. Epik, göstermeci anlayışın aksine, bu oyunlarda ana kişiler olan Vicdani ve Ali soyut bir yaklaşımla değil özdeşleşmeye uygun bir kimlikle çizilmiştir. Seyirci Vicdani ve Ali ile özdeşlik kurar, metin seyirciyi onların yanında durmaya iter. Ayrıca ikinci bölümde anlatıldığı gibi, Brechtyen epik diyalektik tiyatroda yabancılaştırma, kapitalist sistem eleştirisi gibi siyasi, politik bir ileti doğrultusunda kurulmuştur. Ancak bu oyunlarda böyle bir amaç güdülmemiştir. Bu nedenle, açılan bu yolda, yeni bir biçimsel arayış hedefi söz konusu olsa da, biçimsel tavır karmaşık olmuş, geleneksel tiyatromuzun göstermeci kimliği, gerçekçi yaklaşımın detaylarıyla iç içe girmiştir. Ortaya çıkan sonuç ne epik ne klasik, gerçekçi, dramatik değildir. Altı çizilmesi gereken bir diğer nokta, karmaşık da olsa bilinçli bir uğraşla, gerçekçiliği kıran farklı bir biçim denemesi olarak okunabilecek bu örneklerin, dönemin oyun yazarlığındaki yaygın eğilim içinde istisna durumunda kaldığıdır. Tümüyle batılı tekniklerle yazılmış oyunların azımsanamayacak sayısı karşısında bu tür örnekler parmakla gösterilecek denli azdır.[66] Bu nedenle bu modeller üzerinden bu yıllarda oyun yazarlığımızda büyük bir kırılma yaşandığını söylemek mümkün değildir.

---

[64] Haldun Taner, **Keşanlı Ali Destanı**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 2013
[65] Haldun Taner, **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**, İstanbul, YKY Yayınları, 2015
[66] Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, s. 209

Oyun yazarlığımızda 1960 yıllarında epik, göstermeci yapı aracılığıyla gerçekçi anlayışın uzağında açılan yol, 1970 yıllarında daha da genişler. Bunda yine siyasi, politik olayların belirleyici etkisi vardır. 1961 anayasasının sunduğu olanaklar ve 1960 yıllarında dünyada yaşanan siyasi hareketlilik çerçevesinde, ülkemizde siyasi görüşlerin toplumsal yaşamda rahatça sesini duyurabilmesi, siyasi kutuplaşmaların daha çetin olmasını da beraberinde getirmiştir. Bu olayları kontrol altına alabilmek adına asker bu defa da bir muhtıra yayınlar. Ancak siyasi olaylar durulmadığı gibi daha da artar. Bu zamana dek daima ideolojik bir kimlik yüklenen Türk tiyatrosu, iyiden iyiye politik bir özellik kazanır. Bu da politik olandan kaynağını alan epik tiyatroya olan ilgiyi artırır. Özetle "1970-80 dönemi 1960'larda başlayan bir geleneğin izinden giden, sosyalist bir bakış açısının etkisinde, epik ve göstermeci yönelişlerin öne çıktığı, güncel, toplumsal ve politik olanın vurgulandığı bir dönem olarak alınmalıdır."[67]

Bu manzara içinde gerçekçiliğin uzağındaki epik, göstermeci anlayış, oyunların biçimsel yanına iki şekilde etki eder. Birincisi, Haldun Taner'in açtığı, epik tiyatroyla geleneksel tiyatromuzun buluşma noktalarında toplumsal eleştiriyi dile getirmektir. Böylece hem politik tartışma tiyatro aracılığıyla yürütülecek hem de seyirci kendisine tanıdık gelen geleneksel tiyatro formu içinde söylenenleri daha iyi kavrayıp bu tartışmanın içine katılabilecektir. Söz gelimi Oktay Arayıcı'nın, epik tiyatroyla geleneksel tiyatromuzu buluşturma noktasında bir örnek teşkil eden Rumuz Goncagül adlı oyununda, evlenmek için gazeteye ilan veren bir genç kız ve annesinin, aday erkeklere oynadığı türlü oyunlar ve sonunda evsiz kalıp evlenemeyişleri içeriği oluşturur.[68] Hem geleneksel tiyatromuzda hem de epik tiyatroda bulunan epizodik yapı, şarkı kullanımı, yabancılaştırma, seyirci ile diyalog, anlatıcının varlığı bu oyunda söz konusudur. Ancak burada şu noktanın altını çizmek gerekir; biçimsel olarak gerçekçiliği kırması ve tek yönlü bir anlayışın uzağında olması açısından bu çalışmada ayırıcı niteliği olan oyunun, Brechtyen epik diyalektik tiyatroyla tam anlamıyla buluştuğu söylenemez. Şöyle ki oyun, Pişekar'ı andıran

---

[67] Semih Çelenk, **Kalemden Sahneye, 3. Cilt,** İstanbul, YGS Yayınları, 2003, s. 92
[68] Oktay Arayıcı, **Rumuz Goncagül**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996

anlatıcısıyla, düşünsellikten çok oyun bozmaya yarayan ve güldüren yabancılaştırma öğeleriyle, düşünce taşıyıcısı özellikler göstermeyen şarkılarıyla, epik tiyatrodan çok geleneksel tiyatromuza yakındır. Üstelik kadınların evlilikten medet ummasına ya da sonunda evsiz kalmalarına neden olan para odaklı kapitalist düzen ve işleyişi ele gelmez, çözüm sunulmaz, neyin eleştirildiği muğlaktır. Oyun kişilerinin yaşadığı kötü sonucun sebebi belirsizdir. Denilebilir ki "(Geleneksel tiyatromuzun) Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile buluşma noktalarından hareket eden yazarlarımız, oyunlarında, olumsuz olanı, düzenin kişilerin yaşamlarındaki kötü sonuçlarını göstermiş, ancak düzenin işleyişini açığa çıkartıp yeni bir düşünme biçimi sunmaktan geri durmuşlardır."[69] Bunda bu tür oyunlarda yabancılaştırmanın kullanılma biçiminin büyük etkisi olduğu söylenebilir. Zira bu örneklerde yabancılaştırma Brechtyen epik diyalektik tiyatroda olduğu gibi politik bir düşünce hizmetinde değil, geleneksel tiyatromuzda olduğu gibi, güldürü yaratma hizmetinde kullanılmıştır.

> "…oyunlarda yabancılaştırma öğeleri seyirciyi belli bir ana düşünceye yönlendirmekten çok güldürü işleviyle öne çıkar; bazı örneklerde ise metnin akışı içinde özdeşleşmeye elverişli görünümler öyle yoğundur ki oyun oynandığını vurgulama, oyuna müdahale ya da olay akışını kesme gibi yabancılaştırma unsurları yetersiz kalır. Böyle bir durumda yazar, metinde iletiyi doğrudan söyleme kaygısına girince, metinler didaktik özellik gösterir. Burada yabancılaştırmanın Brechtyen epik diyalektik tiyatrodaki kullanımıyla geleneksel tiyatromuzdaki kullanımı arasındaki fark ortaya çıkar. Yazarlarımız yabancılaştırma tekniğini geleneksel tiyatromuzda olduğu gibi kullanmışlardır." [70]

Brechtyen epik diyalektik tiyatroda olduğu gibi, yeni bir düzen önerisi, alternatif bir çözüm olanağı sunmayan ancak epik tiyatronun geleneksel tiyatromuzla buluşması doğrultusunda, düşünselliğe olanak tanıyan olumlu bir örnek olarak Sermet Çağan'ın Ayak Bacak Fabrikası oyunundan da burada bir parça söz etmek iyi olur. Oyunda batıl inanç doğrultusunda, papazın yönlendirmesi ve derebeyleriyle işbirliği yapması üzerine, buğdayını kutsal göldeki balıklara verip kara tohum yemek zorunda kalarak kötürüm olan bir halkın öyküsü anlatılır.[71] İnanç ve emek sömürüsü üzerinden feodal yapının kapitalizm ile kurduğu iş birliği görünür kılınır. Bunun için

---

[69] Banu Çakmak, **Gelenekselden Çağdaşa Tiyatromuzda Kadınlar**, Bursa, Uludağ Üniversitesi Basım Evi, 2012, s. 20
[70] **A. e.**, s. 25
[71] Sermet Çağan, **Ayak Bacak Fabrikası**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993

geleneksel tiyatromuzun soyutlama ve grotesk anlatım özellikleri oyunun odağında yer alırken epizodik yapı, açık biçim ve göstermeci üslup gibi epik özelliklere de yer verilir. Burada herkes, ait olduğu toplumsal kesimin simgesine dönüştürülmüş, epik tiyatronun diyalektik metotla yaptığı düzen eleştirisi ve düzenin işleyiş mekanizması gösterilmiş ancak çözüm için alternatif sunulmamıştır.

Tiyatroda benzetmeci, gerçekçi yaklaşımı kıran, epik, göstermeci oyun yazma yolunda bir ikinci eğilim de geleneksel tiyatromuzla ilişki kurmadan, doğrudan epik tiyatroya örnek oyun yazma girişimidir. Bu dönemde politik düşüncelerin tiyatroda ağırlıklı rol oynaması hatta tiyatronun toplumsal meselelerin sosyalist bakış açısıyla tartışıldığı bir kürsü gibi biçimlenmesi, yazarlarımızı Brechtyen epik tiyatroyla ilişkiye girmeye yönlendirir. Zira ikinci bölümden anımsanacağı üzere, Brechtyen epik diyalektik tiyatro bu özellikler üzerine kuruludur. Bu anlayış, ülkemizin söz konusu yıllarda içinde bulunduğu koşullarda, toplumsal-politik bir tiyatro yapma konusunda çok fazla olanak sunar. Bu biçimsel yönelişin tiyatromuzda en somut örneği Vasıf Öngören'in oyunlarıdır. Yazarın ünlü "epik" oyunu Asiye Nasıl Kurtulur'da bir anlatıcı ve üst sınıf bir kadın olan Seniye'nin, bir fahişenin kızı olan Asiye'yi yaşamda var olma mücadelesi içinde seyredip yönlendirmesi konu edilir.[72] Ne var ki para odaklı kapitalist sistem kadın bedenini metalaştırdığı müddetçe, Asiye'nin kurtulması ancak bu düzenle uzlaşmakla, genelev patroniçesi olmakla mümkündür. Oyun, epizodik yapı, anlatıcı kullanımı, olay akışını şarkılarla kesintiye uğratma, seyirciye seslenme ve olaylara sosyalist bir perspektiften yaklaşma yönüyle Brechtyen epik diyalektik tiyatroyla buluşur. Aynı yazarın Zengin Mutfağı adlı oyununda, 70'li yıllardaki haziran olayları fonunda, sağ görüşlü bir ev sahibine hizmet veren Aşçı Lütfü Usta'nın, sol görüşe yakınlık göstererek sağcı sevgilisinden ayrılan manevi kızı ile bunca yıldır hizmet ettiği sağcı beyefendisi arasında kalıp bu konuda seyirciye akıl danışması konu edilir.[73] Bu oyun da anlatıcı kullanma, epizotlarla ilerleme, seyirciyle diyalog kurma gibi yönlerden biçimsel olarak epik tiyatroyla uzlaşır.

---

[72] Vasıf Öngören, **Asiye Nasıl Kurtulur?**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1999
[73] Vasıf Öngören, **Zengin Mutfağı,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1999

Bütün bunların yanında, gerçekçi anlayışı kıran epik örnekler olması bakımından bu çalışmada olumlu bir yerde konumlansa dahi, bu oyunların, içinde zaaflar barındırdığından söz etmemek yanlış olur. Öncelikle Asiye Nasıl Kurtulur oyununda oyunun bütünü Asiye ve onun dışındakiler arasındaki karşıtlık üzerine kurulmuştur, Asiye, ezilen olma dışında bir özellik taşımamaktadır, gerek o gerek tüm oyun kişileri tipe yakın çizilmiştir. Bu nedenle Brecht'in çok önem verdiği diyalektik ve gestus ilkeleri bu oyunda uygulanmamıştır. Aynı şekilde Zengin Mutfağı'nda da diyalektik düşünce işlemez. Sağ ve sol kutupları çok kaba bir karşıtlık içinde çizilmiş, sağa olumsuz, sola olumlu bir anlam yüklenmiş, tarafsız bir görünüm çizme görüntüsü içinde, Aşçı Lütfü Usta üzerinden seyirci, sola yönlendirilmiştir. Ayrıca iki oyunda da sağ-sol, ezen-ezilen karşıtlıklarını yaratan sistemin ne olduğu, bu sistemin nasıl işlediği ve nasıl değiştirilebileceği gibi, epik tiyatroda merkezi önem taşıyan politik düşünceler doğrudan ele gelmez. Çok yönlü politik bir tartışma yerine didaktik önermelerle yetinildiği görülür. Zira ikinci bölümde, Brechtyen epik diyalektik tiyatroyla ilgili olarak bahsi geçen özellikler hatırlanırsa bu saptamalar açıklık kazanacaktır. Ülkemizde epik tiyatronun alımlanma biçimindeki bu sorunlu görünüm şu sözlerle daha iyi özetlenebilir:

> "…yazarlarımızın, Brecht'in epik tiyatro anlayışından ayrıldığı nokta, metinlerinde otoriter-didaktik bir yöntem kullanmaları ve çoğu zaman alımlayanı belli bir doğrunun kabulüne ikna etmeye çalışmalarıdır. Bu nedenle oyunların sonlarını açık bırakmadıkları gibi bilgiyi, iletiyi ya da sorunun yanıtını da metnin içinde doğrudan verirler. Metnin kendi içinde getirdiği öğelerden hepsi iki kesin karşıtlık üzerine oturtulur ve bu karşıtlıklardan biri onaylanırken, öteki olumsuzlanır. Alımlayan, çok yönlü eleştirel bir çözüm üretmek, düşünme biçimi geliştirmek yerine yazarın söylemini tek doğru çözüm ya da yanıt olarak görmeye koşullandırılır ve bu söylemi aynı biçimde yeniden üretmeye yönlendirilir."[74]

Taşıdığı tüm bu zaaflara rağmen epik tiyatroyla buluşan göstermeci, açık biçimdeki oyunlar, benzetmeci gerçekçi anlayışı kıran farklı bir yönelişi haber verdiğinden, gerek tiyatromuz için gerek bu çalışma için önemlidir. Oyunların içerdiği, yukarıda işaret edilen sorunlar, Brechtyen epik diyalektik tiyatroyu doğuran koşulların bizde yaşanmamış olmasından, bu biçimin kültürümüz içinde

---

[74] Fakiye Özsoysal, **Tiyatro Metinlerinde Alılmama ve Metin Stratejileri,** 2002, (çevrimiçi) http//www.altkitap.com, Kasım 2015, s. 116-117

kendiliğinden doğmayıp klasik, batı tarzı, benzetmeci anlayışta olduğu gibi dışarıdan ithal olarak alınmış olmasından kaynaklanır. Benzetmeci, gerçekçi, klasik anlayışın uzağında yer alan ve yine çağdaş batı tiyatrosundan ithal olarak alınan bir başka anlayış da absürt tiyatrodur. Klasik dram yapısı ve benzetmeci gerçekçi yaklaşımı kıran bir anlayış olduğundan, bu örnekler de bu çalışma için önemli ve söz edilmeye değerdir. Ancak epik tiyatroda olduğu gibi absürt tiyatroda da bu anlayışı doğuran süreç, bizde doğal bir şekilde yaşanmadığı ve bu tiyatro biçimi bize ait olmayıp batıdan alındığı için, bu anlayışın alımlanmasında da epik tiyatronun alımlanmasına benzer nitelikte sorunlar olduğu görülür.

İkinci bölümde bahsedildiği gibi absürt tiyatro, savaş koşullarında insanın, var oluşunu anlamsız bulması ve sorgulaması üzerine, varoluşçu düşünce temelinde ortaya çıkmış, yabancılaşma, yalnızlaşma, iletişimsizlik, anlamsızlık gibi temalarla, soyut şekilde biçimlendirilmiştir. Dolayısıyla bu akım belirli bir toplumsal gelişim çizgisinin sonucu, belirli bir felsefi bakışın ürünüdür. Ancak absürt tiyatroyu doğuran bu düşünsel ve toplumsal koşullar ülkemizde yaşanmamış, bu akım ülkemizde kendiliğinden doğmamış, 60'lı yılların yeni biçim arama çabasının sonucu olarak, yine dışarıdan bir hamleyle tiyatromuzda yerini almıştır. Böylece bizim tiyatromuzdaki absürt biçim denemelerinde siyasi sorunlar varoluş sorununun yerine geçmiştir çünkü bu sorun ülkemizde daha çözülememiş, hayati bir sorundur. Bu yüzden absürt oyunlarımız daha çok simgesel bir nitelik taşır, simgeler bir bir çözüldüğünde ortaya çıkan iletiyse varoluşsal değil siyasidir. Örneğin Adalet Ağaoğlu'nun Çıkış adlı oyununda, böceklerden iğrenen, temizlik takıntısı olan, farklı renkteki gözleriyle ayakta duramayan bir bebekle oynayan kızın, baba otoritesinin baskısı altında evde kapalı tutulmasının öyküsü anlatılır.[75] Burada ilk görüşte, ataerkil sistemin baba otoritesi tarafından eve kapatılan, çelişkilerini çözemeyip cinselliğini yaşayamayan bir genç kızın sorunu ele alınır. Dönemsel koşullarla beraber düşünüldüğünde ise, babanın devlet otoritesini, kızın da susturulan, baskı altında tutulan dönemin aydınlarını temsil ettiği söylenebilir. Her iki durumda da, absürt oyunlardaki bireyin varoluş sorunu, belirli bir siyasi düzen içinde tutunabilme

[75] Adalet Ağaoğlu, **Çıkış,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993

sorununa dönüşmüş, söylem politik bir zemine oturmuştur. Yine Melih Cevdet Anday'ın Ölüler Konuşmak İsterler oyununda batmakta olan kaptansız bir gemi içindeki çeşit çeşit yolcuların anlamsız konuşmaları konu edilir.[76] Buradaki kaptansız gemi, dönemin yönetilemeyen Türkiye'sini simgeler, her oyun kişisi de toplumda yaşayan belli kesimlerin sivriltilmiş sembolüdür. Dolayısıyla ülkenin siyasi toplumsal durumunun böyle giderse yıkıma doğru sürükleneceği şeklinde, politik bir önerme ortaya çıkar. Bizdeki absürt oyunlarda içerikte mevcut olan bu tutum, ikinci bölümde anlatılan, batı tarzı absürt tiyatronun felsefi arka planına son derece uzak olduğundan, bu oyunlarda absürt tiyatronun yalnız iletişimsizlik temasının alınıp merkeze taşındığını ve yüzeysel olarak alımlandığını söylemek yanlış olmaz. Bu durum şu sözlerle özetlenebilir:

> Bizdeki örneklerde toplumsal içeriğin ve iletinin öne çıkması, didaktik bir anlatımın okuru belli bir yönde düşünmeye kanalize etmesi, örtük anlam olmaması, oyunda mantık dışı görünen bir durumun bildik mantık dizgesinde sorulması ve yanıtının ya doğrudan sözle ya da yapının ikili karşıtlığında verilmesi görülüyor. 'Dil'in anlamsızlaşması, insan davranışlarını belirleyen yanı, insan üzerindeki baskısı gibi konular ise sorunsal olarak görülmüyor. Metinler daha çok didaktik ya da politik bir iletileri ya da sorunları olduğunu açıkça gösteriyor ve metinlerin alımlayanla ilişkisi yine otoriter ve hiyerarşik bir düşünme biçimini koruyor. Yani tiyatromuzun, uyumsuz tiyatrodan etkilenimi de biçimsel düzeyden öteye gidemiyor.[77]

Buna ek olarak absürt oyunlarda genelde iletişimsizliğin ön plana çıkması, beraberinde dilin anlamsızlığının sorgulanmasından çok güldürüyü doğurur. İletişimsizlikten doğan konuşmaların güldürüye dayalı yapısı, oyunları absürt tiyatrodan çok geleneksel tiyatromuza yakın kılar. Böylece geleneksel tiyatromuzda iki karşıt tipin birbirini yanlış anlamasından doğan güldürü, absürt oyunlarda iletişimsizlik temasıyla buluşur. Bu durumda absürt tiyatronun iletişimsizlikle vermeye çalıştığı düşünsellik zedelenip geriye yalnızca komik olan kalır. Böylece, yukarıda ifade edildiği gibi, epik tiyatronun uygulanması sırasında, yabancılaştırmanın düşünsellikten çok güldürüye hizmet ederek geleneksel tiyatromuzdaki şekliyle kullanılmasından kaynaklanan soruna benzer bir durum oluşur. Söz gelimi Adalet Ağaoğlu'nun Kozalar oyununda, bir kabul gününde bir

---

[76] Melih Cevdet Anday, **Ölüler Konuşmak İsterler,** İstanbul, Adam Yayınları, 1987
[77] Özsoysal, **a. g. e.** s. 117-118

araya gelen üç orta sınıf ev kadınının politik duyarsızlığı, cehaleti, kadının eve kapalılığı izleği çerçevesinde, anlamsız, içi boş, gündelik konuşmalarla verilir.[78] Ancak bu konuşmalar absürt oyunlarda olduğu gibi bireyin varoluş sorununa değil ataerkil sistemde kadının ev içi ile özdeş konumuna dikkat çeker yani yine toplumsal bir önerme söz konusudur. Ayrıca konuşma örgüsündeki iletişimsizlik, üzerine düşünülecek bir sorun olmaktan çok gülünç bir durum yaratır. Tıpkı epik oyunlarda güldürünün yabancılaştırmanın önüne geçmiş olması gibi, absürt oyunlarda da güldürü absürt içeriği gölgelemiştir. Bunun nedeni geleneksel tiyatromuzun gülünç olana dayalı yapısının bu biçimsel arayışlara sızmasında yatar. Böylece geleneksel tiyatromuza koşullanmış olan izleyici ve yazar için, her ne kadar gerçekçi olmasa da, batılı biçimsel arayışlar olarak epik ve absürt tiyatro da eğreti kalmış, kendi düşünsel temelinden soyutlanarak yüzeysel olarak alımlanmıştır.

Özetle gerçekçilikten uzak yeni biçim denemelerinin varlığıyla önemli olan dönemin oyun yazarlığında, geleneksel tiyatromuzdan kaynaklanan alışkanlıklarımız, gerçekçiliğin metinlere sızması ve siyasi tartışmaların yoğun olması nedeniyle bazı biçimsel aksaklıklar yaşanmıştır. Burada amaçlanan oyun çözümlemesi ya da bir tiyatro döneminin araştırılması, akımların farklı ülkelerdeki uygulanışına dair bir karşılaştırma yapmak değildir. Amaç tiyatromuzdaki biçimsel yönelişin gerçekçilik sorunu odağındaki evrimini ve sorunsal niteliğini sergilemek olduğundan, derin bir tartışma açarak araştırmanın sınırlarını aşmamak adına, birkaç örnek üzerinden genel manzara ortaya koyulmaktadır. Bu manzara içinde birkaç örnek üzerinden bile olsa kolayca görünen, gerçekçilik ile soyutlamanın iç içe geçtiği biçimsel bir karmaşanın mevcut olduğudur.

Absürt tiyatroyu bile siyasi söylemlerle ören 1970'li yılların politik ortamında, doğrudan siyasi olanı malzeme olarak almayan bir yazarın tutunması pek kolay olmaz. Bu yüzden böyle bir yazar olarak Oğuz Atay'ın sesi, döneminde pek fazla duyulmamıştır. Ancak bu dönemde yazdığı tek oyun olan Oyunlarla Yaşayanlar ile Oğuz Atay bu çalışma için önemlidir. Çünkü oyun, gerçek-oyun ikilemini

[78] Adalet Ağaoğlu, **Kozalar,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993

merkeze almakla, bu çalışmanın da odağında sorgulanan, birinci bölümde postmodern düşüncenin zirve noktası olarak ileri sürülen gerçeklik sorunsalını tartışmaya açar. Bu tartışma oyunda, emekli tarih öğretmeni Coşkun Ermiş'in sürekli oyun oynayıp oyun yazarak yaşamda tutunma çabası konusu[79] üzerinden yürütülür. Bu içerik postmodern tiyatrodan izler taşıyan bir biçimle örülmüştür. Daha doğru bir deyişle Oyunlarla Yaşayanlar sanatı oyunla koşutlayan postmodernist biçimciliğin izleriyle doludur; gerçeğin oyunsulaştırıldığı, belirsizleştirildiği, iç içe geçmiş oyun düzlemleri içinde yankılanarak çoğullaştırıldığı biçimsel özelliklerle donatılmıştır.[80] Metinde gerçekle oyun sürekli iç içe geçer, yer değiştirir, bulanıklaşır, içerikte gerçekliği sorgulama çabası, biçimde gerçekçilikten uzak postmodern bir sahnelemeyi getirmiştir. Böylece içerik biçimi doğurmuş, gerçeklik sorgusu gerçekçi olmayan bir oyun metnini koşullamış, tutarlı bir sonuç ortaya çıkmıştır. Postmodern teatral özellikler taklit yoluyla alınmayıp metnin içeriğinden doğal olarak türemiştir.

Son derece postmodern ve varoluşsal, insani bir sorgu yapılmaktadır: gerçek nedir? Gerçeğe inanılmayan, gerçeğin ne olduğunu sorgulayan bir oyunun gerçekçi olarak kurgulanması mümkün olmaz. Dönemi için son derece yeni, farklı olan bu oyunun, tiyatro dünyasında kolay kabul edilmesi beklenemez. Batı tarzı, gerçekçi dramın baskın biçim olduğu tiyatromuzda, oyun, tam da gerçekçiliğe uygun olmadığı gerekçesiyle eleştirilir hatta sahnelenmez: Oyunu oynayacak tiyatro bulmak romanı basacak yayınevi bulmaktan zordur. Atay, oyunu önce Ali Poyrazoğlu'na sonra Kenterlere okutur, sonuç umut verici olmaz. Neyin gerçek neyin oyun olduğunun anlaşılmaması eleştirilir. Morali bozulur, o hayattayken oyun oynanmaz, ilk kez 1985'te basılır.[81] Bu anekdot dönemin tiyatrosundaki hakim bakış açısını ve baskın eğilimi somutlamak açısından dikkate değer.

Toparlayacak olursak, 1970 yılları, tiyatromuzda yine gerçekçi sahneleme anlayışının baskın olduğu yıllar olmakla beraber, özellikle geleneksel tiyatromuzla buluşma noktaları üzerinden, gerçekçi olmayan batılı epik ve absürt biçim

[79] Oğuz Atay, **Oyunlarla Yaşayanlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014
[80] Yıldız Ecevit, **Ben… Buradayım**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, s. 423
[81] **A. e.** s. 440-441

denemelerinin de yapıldığı bir dönemdir. Ancak bu denemelerde söz konusu biçimler, kendi koşullarımız sonucu gelişmemiş, metinlerin içeriğinden kendiliğinden doğmamış olduğundan, yüzeysel, biçimsel, ithal durmaktadır. Geleneksel tiyatromuzun güldürü odaklı anlayışı, bu biçimlerin özündeki düşünselliği olumsuz etkilemiştir. Gerçekçilik, gerçekçi olmayan anlayışlara örnek olarak yazılan bu oyunların bile içine sızmış, biçimsel bir kaos yaratmıştır. Dönem açısından son derece farklı, kendi içeriğinden doğan postmodern biçim özellikleriyle örülmüş, siyaseti değil gerçekliği tartışan ve gerçekçiliği kıran bir oyun örneği ise, yerleşik bakış açısı içinde görmezden gelinmiş, öğütülmüştür.

70'lerin ardından oyun yazarlığımızda yaşanan son süreç 1980'lerde başlayıp günümüze dek uzanır. Bu sürecin başlangıcını belirleyen yine bir siyasal gelişme ve anayasada değişmedir. 1970 yıllarının sonlarında sağ-sol çatışmalarının ve toplumsal kargaşanın zirveye ulaşması gerekçesiyle asker, 1980'de bir kez daha yönetime el koyar. Batılılaşma sürecinin çok partili dönemle başlayan Amerika'ya dönük yüzü ve kapitalizmin yükselişi, bu yıllarda son safhaya gelir. Bu dönemde başlayıp günümüze kadar uzanan sürecin tiyatrosunu belirleyen ideolojik tavır kapitalizm ve küreselleşme söylemidir. Artık siyasi, politik olan ile birlikte sanat da darbe yemiş, kapitalizmin yükselişiyle her şey popüler bir tüketim nesnesine dönüşmüştür. Böylece bu dönemde her türlü muhalif öğe özümsenir, edilgenleşir, en tehlikeli ve yıkıcı olabilecek içerikler bile popülerleşip kitle kültürüne dönüşür; büyük sermayenin eline geçen tüm iletişim araçları da kapitalizmin aklanmasına çalışır.[82] Siyaset, politika ve sanat bu yıllarda durma noktasına gelmişken kapitalizmin yegane aracı olarak televizyon yükselişe geçmiştir. Sanat televizyonla yarış içine girmiş, kapitalizmden payına düşeni almış, başlı başına tüketim malzemesine dönüşmüştür. Bu yüzden bu son sürecin ilk aşaması olan 80'li yıllar, sabun köpüğü oyunlara, içi boş güldürülere imza atan bir dönem olarak anılır, bu tür prodüksiyonlarla seyirci salonu doldurur, seyircinin tiyatroya yön verme gücü zayıflamıştır.[83] Böyle bir

[82] Ahmet Oktay, **Türkiye'de Popüler Kültür**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 92
[83] Zerrin Akdenizli Çelenk, "1980-1990 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Oyun Yazarlığında Eğimler Ve Kaynakları", **Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü,** Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 1999, s. 400

durumda tiyatroda biçimsel yenilikler aramak bir tarafa, üretim durma noktasına gelmiştir. 80'li yıllarda tiyatromuzun görünümü şöyledir:

> Merkezde üretilenlerin çokça tüketilmesini amaçlayan küresel yapılanma, sanatı da tekeline alarak tüketim malzemesine dönüştürmüş, sanatın içeriği boşalmış, toplumun beğeni ölçütleri de değişmiştir. Bu toplumsal yapı sanatı kendi içine kapanmaya itmiştir. Sanatta sorunların tartışılması bir yana üretilmesi bile neredeyse durmuştur. Bu durum elbette tiyatroyu ve oyun yazarlığını da etkilemiş, ülkemizde bu yıllarda yeni oyun yazarlarının adını duymak zorlaşmıştır.[84]

1980 yıllarının tiyatrosunun sınırlı sayıdaki örneğine içerik olarak bakıldığında göze çarpan konular şunlar olarak sıralanır: yaşanan değişim sürecini geleneksel aile yapısının çözülmesi açısından ele alma, kapitalist, sömürücü düzenin toplumda yarattığı zaaflar, toplumun kendi kültürü ve düzenine yabancılaşması, aydın çevreye yönelme, tarihsel malzemeyi çağdaş bir ileti noktasına getirme…[85] Bu konuların işlenmesinde tercih edilen biçimle ilgili bir adlandırma, sınıflandırma yapmaksa olanaksız hale gelmiştir. Öyle ki bu yılların oyun yazarlığını ele alan çalışmalarda yapılan sınıflandırmalar yalnız içeriğe yöneliktir. Çünkü dönemin oyun yazarlığındaki biçimsel eğilim karmaşa içerir. 1980-1990 dönemi oyun yazarlığında biçimsel olarak dikkat çeken en önemli yenilik oyunların klasik bölümlerden kurtarılmış olmasıdır; zaman mekan geçişleri farklı teknikler kullanılarak yapılmaya başlanır, geçmiş ve bugün çağrışımlarına bağlı olarak zaman bir ileri bir geri gider, olay akışında alışılmış klasik akış bozulmuştur.[86] Klasik dramatik yapının sınırlarının bu şekilde zorlanması bu çalışma açısından değerli bir yenilik olarak okunabilir ama ortaya çıkan oyunlarda tam bir tutarlılık gözlenmez, daha çok kaotik bir biçimsel görünümle kafalar karışmış gibidir. Ancak bu kafa karışıklığı içinde benzetmeci, gerçekçi anlayışı kıran dikkat çekici birkaç örnek vardır.

Bu dönemde biçimsel olarak geleneksel tiyatromuzdan çağdaş tiyatro içinde faydalanma yolunda birkaç örnek sunulabilir. Bu örneklerde gerçekçi olmayan, açık biçim bir yapı söz konusudur. Bu doğrultuda Ferhan Şensoy orta oyununu çağdaş

---

[84] Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, s. 215
[85] Zerrin Akdenizli Çelenk, **a. g. e.** s. 403-405
[86] **A. e**. s. 406

tiyatroyla buluşturma yoluna gider, bu bağlamda Haldun Taner ve Oktay Arayıcı'nın açtığı yolda ilerler. Murathan Mungan ve Bilgesu Erenus da köy tiyatrosu geleneğimizi çağdaş tiyatroyla buluşturma amacıyla oyunlar yazar. Bu çizgide Murathan Mungan postmodern tiyatroyla buluşan bir evren yaratırken Bilgesu Erenus açık biçim, göstermeci yapı ile gerçekçiliğin dışına çıkar.

1980 yıllarında, tiyatromuzda biçimde benzetmeci, gerçekçi anlayışı kıran çok farklı bir biçimsel eğilim getiren bir yazar da Sevim Burak'tır. Bu yılların biçimsel karmaşası içinde hem farklı hem de tutarlı bir yazın dünyası kuran Sevim Burak, tam da bu farklılığı nedeniyle çok tanınmamış, tıpkı Oğuz Atay gibi onun da sesi pek duyulmamıştır. Ancak yazıldıkları dönemin büyük bölümünde kıyıya itilmiş olan Oğuz Atay ve Sevim Burak'ın yapıtları bugün çağdaş Türk edebiyatının başyapıtları arasında sayılmaktadır.[87] Bu durum, hem tiyatromuzda gerçekçiliğin sınırlarını zorlayan hem de yeni olan, her tür biçimsel arayışa yönelik olumsuz bakışı göstermesi bakımından bu çalışma için önemlidir. Oğuz Atay'ın postmodern anlayışla buluşan gerçeklik sorgusu, Sevim Burak'ta dilin ve hakim söylemlerin sorgulanmasına dönüşür. Her iki yazar da bu yolla oyunlarında postmodernizmin farklı yanlarını yakalamış, tiyatroda postmodern anlayışın gerçekçi olmayan yönelişine koşut oyunlar yazmışlardır. Zira ikinci bölümde detaylıca gösterildiği gibi, postmodern oyunların en belirgin özelliği klasik, gerçekçi, dramatik yapıyı bozguna uğratmış olmalarıdır.

Sevim Burak, hakim söylem mekanizmalarının ve dilin sınırlarını zorlayan yazın biçimini kendi yaşamsal deneyimi üzerinden ve anlatmak istediği şeyler ekseninden yakalamıştır. Yazarın oyun kişileri, verili, norm olan toplumsal koşulların kıyısında yaşayan ötekileştirilmiş bireylerdir. İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar'da, zengin bir eve besleme olarak getirilen Melek'in, kocası ve efendisi olan Ziya Bey'den kurtulup özgürleşme arayışı konu edilir.[88] Hem kadın hem besleme olan Melek toplumun dışına itilmiş bir ötekidir. Yine yazarın Sahibinin Sesi

[87] Semih Gümüş, **Modernizm ve Postmodernizm**, İstanbul, Can Yayınları, 2010, s. 81
[88] Sevim Burak, **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar**, İstanbul, Nisan Yayınları, 1995

adlı oyununda, kendisinden hamile bir kadını yüz üstü bırakan, asker kaçağı bir adamın dışlanması ve kendi içinde, kendine biçilen kimlikle kendi istekleri arasında kalıp yaşadığı kişilik parçalanması işlenir.[89] Toplumsal normlara göre tuhaf hayatlar yaşayan bu kişilerin sıradan ve gerçekçi bir anlatımla yansıtılması mümkün olmaz. Onlar çoğunluğun dayatmaları karşısında direnen azınlık olarak farklı bir dille konuşur. Bu dil, birinci bölümde postmodern düşünce anlatılırken bahsi geçen, Deleuze ve Guattari'nin minör dil adını verdiği dildir, bu dili aynı düşünürlerin kök sap dediği aykırı figürler kullanır. Yani karakterleri aracılığıyla yazar, genel geçer toplumsal normlara ayak uyduramayan bu yüzden kendini dışlanmış olarak hisseden azınlığın kendine özgü dili anlamına gelen minör dili yaratanlardan biri olmuş, bu yolla postmodern edebiyata yaklaşmıştır. Zira bu çalışmanın ikinci bölümünde örneklendirilmiştir ki, azınlığın diline kulak verme, büyük kahramanların sarsıcı olayları yerine sınırda yaşayan bireylerin, belirsiz küçük öykülerine yönelme postmodern yazının en belirgin nitelikleridir. Sevim Burak'ın oyunlarında ele aldığı öyküler de bu niteliktedir. Bu bağlamda Sevim Burak'ın oyunlarındaki kişiler, öyküler ve kullanılan dil postmodern yazınla buluşur.

> Sevim Burak'ın ulusal kimliği ile Türkiye'de bir azınlık oluşu, Sevim Burak'a bir dil farkındalığı kazandırmıştır; bu nedenle minöritenin ölçütleri ile ele alınabilmektedir. Bir dili o dilin içinden bakarak değil de kıyısında yaşayarak kavrama "olanağı"na sahiptir ve yazılarında bu olanağı en ucuna kadar taşımıştır. Peki burada nasıl bir olanaktan söz edilmektedir? Her şeyden önce minör yazının belirtilerine ve ölçütlerine Deleuze'un rehberliğinde baktığımızda Burak, norm oluşturan, kural koyan, belirleyici "çoğunluk" olarak kabul edilen bütün "unsurlar"ın karşısına, onların çoğunlukta ve daha da önemlisi iktidarda/güç sahibi olmalarıyla azınlık kıldıkları ve sonuçta ellerindeki gücü üstlerinde denedikleri, uyguladıkları kitlelerin diliyle konuşur.[90]

Karakterleri postmodern yazının minör diliyle konuşan bu yazarın, oyunları da doğal olarak klasik, benzetmeci, gerçekçi bir görünüm sergilemez. Söz konusu oyunlarda rüya, hayal, oyun ve gerçeklik iç içe geçmiş, gerçeküstü bir dünya kurulmuştur. Sanki oyun kişisinin bilinçaltı dışa vurulmaktadır. Öyle ki metinlerin

---

[89] Sevim Burak, **Sahibinin Sesi**, İstanbul, Adam Yayınları, 1982

[90] Beliz Güçbilmez, "Sahibinin Sesi'nde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Dilin Temsili", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** s. 9

atmosferindeki belirsizlik seyirci ya da okuyucuyu bir gerilim içine sokar. Bu doğrultuda, yazarın oyunlarının, ikinci bölümde örneklenen postmodern anlayıştaki tiyatro metinleriyle benzeşen bir dünya içerdiği bir kez daha söylenebilir. Oyunlardaki gerçeklik-hayal karmaşası da postmodern düşüncenin gerçeklik sorgusuyla buluşur. Üstelik yazar bunu postmodern anlayışta bir oyun yazma ya da batı tiyatrosunun bu örneklerini taklit etme amacıyla yapmaz. Klasik, gerçekçi olmayan biçim, onun sorun olarak aldığı ötekilik içeriğinin kendisinden doğmuş, içerik biçimi koşullayıp bir tutarlılık oluşturmuştur. Bunda yazarın kimliğinin büyük etkisi vardır. "Sevim Burak, tek başına Yahudi bir annenin kızı olduğu için değil, o annenin kimliği değiştirildiği için de değil, bu deneyim sayesinde geliştirdiği dilsel, kültürel ve ontolojik farkındalık nedeniyle o ana akımın içinde tersten aktığı ve başka türlü yazmanın imkansızlığının bilincinde olduğu için minöritenin dilini kurabilmiştir."[91] Dolayısıyla kendi kimliği ve kimlik sorunu nedeniyle odağa aldığı içerik, yazarın, oyunlarında gerçekçilikten uzak, postmodern anlayışa yakın, dönemi için oldukça yeni bir biçim yaratmasını sağlamış ancak yine bu nedenle döneminde, tıpkı Oğuz Atay gibi onun da sesi pek duyulmamıştır.

1980'lerde başlayan sürecin deyimi yerindeyse ikinci aşamasını oluşturan 90'lı yıllara gelindiğinde, oyun yazarlığı ve tiyatro dünyasında, biçim ve içerikteki dağınıklık iyiden iyiye artar. Benzer konular, benzer biçim ve yaklaşımlarla ele alınır. Bu yüzden ortaya çıkan manzarada bir çeşitlilikten çok, görünürdeki dağınıklığın altında bir tek tipleşme söz konusudur. Bu nedenle tıpkı 80'li yılların oyunlarında olduğu gibi bu dönemin oyunlarında da sınıflandırma yapmak neredeyse olanaksızdır.

> "Ortaya çıkan tabloda çok fazla tema ve konunun farklı bakış açılarıyla ele alındığı saptanmıştır. Oyun yazarlarının aynı konu ve konulara farklı gibi görünen ancak statik kalan bakışları; asal olana teğet geçiş, özneden kaçış, gerçeği sorgulayış, marjinalleşme gibi yaklaşımlarla ortaya çıkmıştır. (…) sağlam olmayan bir zeminde, parçalanmış bir düşünce yapısı içinde, hem konu hem biçim açısından çok parçalı oyunlar yaratıldığı görülmüş ve bu da sınıflandırma yapmada sıkıntı yaratmıştır."[92]

---

[91] **A. y.**

[92] Banu Ayten Akın, "1990 Sonrası Oyun Yazarlığında Eğilimler", **Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü,** Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2009, s. VII

Günümüze uzanan süreçte oyun yazarlığını sınıflandırma girişiminin sonuçsuz kalması bu çalışma açısından önemli bir anlam ima eder. Oyunların yalnız konularına göre sınıflandırılabilmesi, sağlam bir biçimsel eğilimin mevcut olmadığını gösterir. Dönemin oyunları, konularına göre şu şekilde sınıflandırılmıştır: 12 Eylül ve sonrası, politika, insan, kadın, göç ve tüketim toplumu, hayatın saçmalığı, televizyon ve medya, sistem-bilim ilişkisi, biyografiler, ritüel ve söylenceler, tiyatro ve sanat, evrensel temalar…[93] Bu çeşitlilik ilk bakışta bir zenginlik olarak okunabilir ancak konuların derinlemesine işlendiğini ya da çok yönlü bir bakış açısıyla ele alındığını söylemek zordur. Sorunlardan ve toplumsal olandan kaçma yazarları etkilemiş, farklı konuları ele almalarına neden olmuştur. Ancak konulara bakış açısı genel olarak benzerdir. Yazarlar için de oyun kişileri için de sürekli bir kaçış ve arayış söz konusudur. Bu yüzden ne toplumsal ne de bireysel oyunlar yazılamamıştır, bunun asıl nedeni birey ve toplumun kendini arayışında yatmaktadır, yazarlara da sahnedeki kişiye de arayış içinde olma durumu hakimdir.[94] Bu kaçış ve arayış teması büyük bir karışıklık yaratır, oyunlar yalpalamakta, sağlam bir zemin üzerinde durmamaktadır. Aynı arayış biçimde de yaşanmış ancak bir buluşla sonuçlanmaktan çok oyunlara biçimsel dağınıklık olarak yansımıştır.

Dönemin oyunlarına birkaç örnek üzerinden bakıldığında bu saptamalar yerli yerine oturur. Söz gelimi 90'lı yıllarda yazılan Bilgesu Erenus'un Arka Bahçe adlı oyununda, ülkemiz gibi yerlerin Amerika ve Amerika kapitalizminin arka bahçesi, bir anlamda tahribatını yaşayan çöplüğü olduğu metaforik olarak anlatılır.[95] Memet Baydur'un Düdüklüde Kıymalı Bamya oyununda kapitalizm, orta sınıf ev kadınlarının evlerine sızma biçimleri üzerinden anlatılıp, yanlış modernleşme örneği olarak eleştirilirken düdüklü tencere bunun metaforu olur.[96] Amerikanlaşma ve kapitalizmin eleştirildiği bir başka oyun örneği de Haluk Işık'ın Hoş geldin Amerika adlı oyunu olup, oyunda bir genelevin, kurtuluşu Amerikalıların ülkeye gelecek

[93] **A. e.** s. X
[94] **A. e.** s. 314
[95] Bilgesu Erenus, **Arka Bahçe,** İstanbul, Akış Yayıncılık, 1990
[96] Memet Baydur, **Düdüklüde Kıymalı Bamya**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993

olması umuduna bağlaması konu edilir.[97] Amerika ve kapitalizm yanında 12.Eylül sonrası yaşananlar da yaygın olarak işlenir. Behiç Ak'ın Bina adlı oyununda her yerden gözetlendiğini zanneden insanların bir bina içinde yaşadığı paranoya işlenmiştir.[98] Böylece darbenin insanlarda yarattığı tahribat ele alınır. Dönemde bireye yöneliş, kimlik parçalanması ve toplum dışına itilme de işlenen bir başka konudur. Turgay Nar'ın Çöplük oyununda kentin çöplüğünde yaşayan, toplum tarafından dışlanmış üç kişinin öyküsü anlatılırken[99] Özen Yula'nın Kırmızı Yorgunları oyununun konusu, kişilik parçalanması yaşayan oyun kişilerinin, kendilerine çizgi film kahramanlarından kimlik seçmeleridir.[100]

Bu örnekler üzerinden sunulan manzarada, dönemin oyun yazarlığında içerikteki dağınıklık somut bir şekilde göz önüne gelir. Ancak asıl önemli olan nokta bu konuların nasıl işlendiğidir. Bu konuda belirgin bir ya da birkaç biçimden söz etmek artık olanaksız olmuştur, işte asıl sorun da burada başlar. Söz konusu oyunlarda, gerçekçi olanla simgesel olan, absürt ile metaforik anlatım ve daha pek çok şey iç içe geçmiştir. Oyunlar bir yandan çok metaforik ve simgesel diğer yandan çok gerçekçidir, gerçekçi olay akışında olmayacak bir yerde ortaya bir anlatıcı çıkıverir. İçerikteki dağınıklık, konular iyi işlendiği takdirde bir zenginlik olarak görülebilir ancak biçimdeki dağınıklığı hiçbir şeyle açıklamak olanaklı değildir. Bu dağınıklığın tek açıklaması postmodern etki olabilir. İkinci bölümden hatırlanacaktır ki, postmodern anlayışın yazın dünyasına etkisi gerçekçilikten uzak, gerçekliğin de sorgulandığı, kaotik bir manzarayı doğurmuştur. Yazarlarımız söz konusu biçimsel kaosun kaynağı olarak postmodern yazının etkisi altındadır. Ancak bu etki pek olumlu sonuç vermez. "Tiyatroya karakterin ölümünü getiren postmodernizm ve onun yaratımı öncede arayan, eskiyi yeni içinde değerlendirme tavrı Türk oyun yazarlarını da etkilemiştir. Postmodern anlatım olanakları (…) yazarların kalemine sızarken sanki bir yerlerde takılıp kalmıştır."[101] Çünkü postmodern anlayışın anlatım olanaklarının kullanımında tam anlamıyla bir tutarlılıktan söz edilemez. İçerik biçimi

[97] Behiç Ak, **Bina,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2013
[98] Haluk Işık, **Hoş geldin Amerika**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2011
[99] Turgay Nar, **Çöplük,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997
[100] Özen Yula, **Kırmızı Yorgunları,** İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007
[101] Banu Ayten Akın, **a. g. e.** s. 315

koşullamamış, postmodern anlatım kendiliğinden doğmamıştır. Bu, aslında bütün bir modernleşme serüveninin ve batılılaşma ideolojisinin tiyatro bağlamında bizi getirdiği son noktadır. "Modernleşmeyi parçadan bütüne doğru yaşayan düşünce yapısı içinde, yazarların çarçabuk postmodernizme tutunmaları anlaşılabilir. Postmodernizm akılcılığı ontolojik bir kuşkuyla iteleyen bir yapı olarak yazarların kurtarıcısı gibidir."[102] Bu kurtarıcı, kaçış ve arayış içindeki yazarlar için bir kapı olmuştur. Ne var ki ortaya çıkan sonuç sorunlu bir biçimdir. Çünkü modernleşme, çağdaşlaşma, demokratikleşme süreçlerini sağlıklı bir şekilde yaşayamayan toplumumuz ve yazın hayatımız için, söz konusu olan dışarılıklı, ithal bir düşünce ve anlatım biçiminin adaptasyonu olmaktan öteye gitmez. Tıpkı epik tiyatro ve absürt tiyatro örneklerinde olduğu gibi, bu örneklerde de taklitçi tavır baskındır. Türk oyun yazarlığının iliklerine dek işlemiş klasik, benzetmeci, gerçekçi dram yapısı içine serpiştirilmiş ve ona uymayan postmodern öğelerle oyunlarımız, son dönemde biçim ve içerik açısından yamalı bohça niteliğindedir.

Dahası genel hatlarıyla gördüğümüz bu süreç günümüze değin aynı şekilde uzanmaktadır. 2000'li yılların oyun yazarlığı da bu geçmişin devamı niteliğinde, önceki yıllara benzer özelliktedir. Zira bu dönemde oyunları kaleme alan yazarların bir kısmı, yukarıda adı geçen, örneklenen, önceki yıllarda yazmaya başlamış olan, Özen Yula, Turgay Nar, Behiç Ak, Ferhan Şensoy gibi isimlerdir. Bugüne uzanan son aşamanın farklı niteliği oyun yazarlığındaki verim artışıdır, bir başka deyişle çok sayıda oyun yazılmaktadır. Politikayı, kadın-erkek ilişkilerini, değer karmaşası ve kimlik bunalımını konu alan oyunlardan, tarihi ya da biyografik malzemeyi kullanan oyunlara, uyarlama niteliği taşıyan oyunlardan geleneksel tiyatroyu malzeme alan oyunlara değin tematik yöneliş son derece geniş, içerik çok çeşitlidir. Kuşkusuz bu içeriği belirleyen, bu süreçte toplumsal hayatta yaşanan gelişmelerdir.

Bütün bu bilgiler bir yana, bu çalışma açısından bizi asıl ilgilendiren, içerikten çok, serimi yapılan Türk tiyatrosunun geçmişi üzerinden bugünkü biçimsel yaklaşımının nasıl şekillendiğidir. Tiyatroda gerçekçiliğin sorun olarak alındığı bu

---

[102] **A. y.**

çalışmada, bugünkü tiyatromuzun bu sorun karşısındaki konumlanışı yer yer umut vericidir. Çünkü gerçekçiliğin uzağındaki absürt, fantastik ve sürreal oyunlarda patlama yaşanmış ve bunların konvansiyonel çizgide yazılan oyunlardan şaşırtıcı şekilde daha nitelikli olduğu görülmüştür. Bunda izleyici-sahne ilişkisinin İtalyan sahne yerine yakın mesafede oynamayla yeniden tanımlanması ve dramatik yapı ile diyalogların konvansiyonel olanın dışına düşmüş olması etkilidir.[103] Bu ifadede yer alan konvansiyonel sözcüğü, tiyatromuzda artık gelenekselleşmiş olan Aristotelesçi, klasik dramatik yapıyı ve onun talep ettiği gerçekçi, kapalı biçim sahnelemeyi karşılar. Bu durumda konvansiyonel olanın terk edildiği, alternatif biçimlerin varlığı ve artışı, bu çalışma açısından olumlu bir gelişmedir. Bu çerçevede yeni yazarlar da karşımıza çıkar. Civan Canova, Yiğit Sertdemir, Berkun Oya, Cuma Boynukara, Yeşim Özsoy Gülan bu isimlerden bazılarıdır. Söz konusu yazarların halihazırda devam eden çalışmalarında, sahnelenmekte olan oyunlarında bu saptamaların karşılığını bulmak mümkündür. Ancak bu çalışma salt bir oyun yazarlığı araştırması olmadığından, burada onların oyunlarını tek tek incelemek çalışmanın sınırlarını aşacağı için, genel eğilim hakkında bilgi vermekle yetinmek yerinde olacaktır.

Gerçekçilik sorunu bağlamında sözü edilen umut verici gelişmeler bir tarafa, konvansiyonel yapıdaki oyunların azaldığını söylemek mümkün değildir. Kabul etmek gerekir ki, yeni yazın örnekleri karşısında konvansiyonel yazın azımsanmayacak ölçüde ezici çoğunluktadır. Alışıldık konular alışıldık biçimlerle aktarılırken dramatik yazım zaafları devam etmektedir, yeni biçim denemeleri hala yetersiz, konvansiyonel oyunlar çoğunlukta ve özelliksizdir.[104] Bir başka deyişle klasik dramatik yazın ve gerçekçi sahnelemenin tiyatromuzdaki baskın kimliği halen sürmektedir. Alıntıda işaret edildiği üzere, bu örneklerde de sorunlar gözlenmekte, biçimsel tutarsızlıklar yer almaktadır. Bütün bunların yanında, umut verici diye nitelendirdiğimiz, gerçekçi olmaktan uzak yeni alternatiflerde de dönemin moda yazın eğilimi olarak postmodern söylemin etkili olduğu çıkarımı kolaylıkla yapılabilir. Bu durumda da olumlu örnek olarak sunulan yeni oyunların, batıdaki

[103] Selen Korad Birkiye, "Yeni Dönem Oyun Yazarlığı", **TEB Oyun,** Sayı 18, 2013, s. 52-57
[104] **A. e.** s. 53-55

postmodern çağın tiyatro düşüncesini taklit etme boyutunda kalıp kalmadığı sorusu, cevaplanması zor bir soru olarak gündeme gelecektir. Batının modern sonrası çağı yaşadığı günümüzde, bizim toplumumuzun modernleşip bu aşamaya geçtiğini söylemek tartışmalı olacağından, söz konusu koşulların sonucu olan postmodern tiyatronun bizde tam bir karşılığı olduğunu düşünmek ve bu örnekleri özgün örnekler olarak nitelendirmek tehlikeli olur. Gerçekçilik gibi karşı gerçekçilik de tiyatromuza batıdan ithal edilmiş olabilir ki bu durumda olumlu diye nitelendirilen yeni biçimler sorunlu olmaya başlar. İçinde yaşamakta olduğumuz bu sürece uzaktan bakmak ancak gelecek yıllarda mümkün olacağı için, kuşkusuz bu sorular zamanla cevap bulacaktır. Şimdilik kesin yargılar ve büyük sözler etmek doğru olmaz, oyun yazarlığımızın geldiği nokta bu çalışmanın sınırları içinde ancak bu şekilde özetlenebilir.

Sonuç olarak Tanzimat'tan meşrutiyete oradan da cumhuriyete uzanan çizgide, çağdaş Türk tiyatrosu geleneksel, göstermeci niteliğinden vazgeçip batılılaşma ideolojisiyle birlikte batı tarzı, klasik, gerçekçi dram ve sahneleme anlayışını benimsemiştir. Bu doğrultuda modernleşmeden demokrasi rejimine, kapitalizmden küreselleşmeye batılılaşma ideolojisi farklı görünümlerle oyunların içeriğini belirlemiştir. Bu çalışmada sorun olarak alınan gerçekçi yaklaşım, 1960 yıllarına dek oyun yazarlığımızda baskın olan tek eğilimdir ancak bu doğrultuda yazılan oyunlara geleneksel tiyatro alışkanlığımızdan etkiler sızmış ve gerçekçilik pek sağlıklı uygulanamamıştır. Öte yandan 1960 sonrasında gerçekçiliğe alternatif olarak yapılan, epik, absürt, geleneksel tiyatro formunda ya da postmodernizm etkisiyle yazılan gerçekçilik karşıtı oyunlar da kendi tiyatromuzdan doğmamış, batıdan alınmış, taklit niteliği göstermiş ve gerçekçiliği yıkma noktasında biçimsel ve düşünsel zaaflar içermiştir. Ayrıca zaaflarına karşın yeni bir anlayışı haber veren bu modeller, gerçekçi, dramatik, klasik, konvansiyonel yapılı oyunlar karşısında az sayıda, istisna niteliğinde kalmıştır. Bu doğrultuda artık cumhuriyet dönemi oyun yazarlığımızda hakim eğilimin gerçekçilik olduğu ve onu kıran girişimlerin genellikle görmezden gelindiği ya da kolay kabul edilmediği söylenebilir.

Öyleyse tiyatroda gerçekçiliğin sorun olarak alındığı ve istisnalar bir yana önceki bölümlerde dünya çapında çözülmeye uğradığının ispatlandığı bu çalışmada, tiyatromuzun günümüzdeki durumu sorunludur. Sorunu tüm açıklığıyla tespit etmek artık bu sorunun nedenlerini, ardından çözümünü ifade etmeyi gerekli kılmaktadır. Gerçekçi tiyatronun konvansiyonel yapısı, yüzlerce yıl süren göstermeci anlayışımıza tamamen zıt bir doğrultudadır. Bu yapı, bu başlığın ilk satırlarında işaret edildiği üzere, devlet ve aydınların itici gücüyle, hayatta kalmanın gereği, dönemdeki koşulların zorunlu sonucu olarak Tanzimat'ta, batılılaşma söylemiyle gelmiştir. Bu yüzden bu tek tip anlayışın oyun yazarlığı ve tiyatro dünyamızda baskın olmasının nedenlerini, öncelikle devletin tiyatro kurumlarının politikalarında aramak gerekir. Bu amaçla sıradaki başlıkta cumhuriyet dönemi tiyatro kurumlarının kuruluşuna ve politikalarına, tiyatromuzda gerçekçiliğin yerleşik, tek tip bir anlayış olması sorunu bağlamında yakından bakılacaktır.

3. Çağdaş Türk Tiyatrosunda Gerçekçiliğin Ağırlığı Üzerinde Tiyatro Kurumlarının Rolü

Klasik batı tarzı dram yapısı ve gerçekçi sahneleme anlayışı batılılaşmanın gereği olarak Tanzimat ile birlikte tiyatromuza girmiş, bugüne değin giderek güçlenmiş ve baskın tiyatro anlayışımızı oluşturmuştur. Geleneksel tiyatromuzla ilişki kurmak adeta yasaklanmış, gerçekçiliğe alternatif yeni arayışlar ya kabul görmemiş ya da azınlıkta kalmıştır. Tiyatromuzda günümüze değin hakim olan ses, hiç de bize ait olmayan, zorlamayla kabul ettirilen, üstelik tüm dünyada sorgulanmakta hatta aşılmakta olan gerçekçiliğin sesidir. Bu öyle bir sestir ki kendini gölgeleyen tüm çatlak sesleri bastırır. Onun bu kadar güçlü olmasındaki birincil neden, batılılaşma yoluna girmiş bir topluma ideal tiyatro olarak sunulması hatta dayatılmasıdır. Ülkemizde batı tarzı tiyatro, batılılaşma politikasının bir gereği olarak devlet tarafından kurulmuş, aydınlar eliyle sürdürülmüştür. Çünkü ilk tiyatro kurumlarımız devlet tarafından oluşturulmuştur. Bunu takip eden süreçte, devlet desteğiyle kurulan tiyatro kurumlarının hemen hepsi de ilk tiyatro kurumlarının açtığı yolu takip etmiştir. Bu nedenle tiyatromuzdaki tek yönlü anlayışın izini sürmek

için devlet destekli tiyatro kurumlarının oluşum süreci ve izlediği politikalara bakılmalıdır.

Bir tiyatronun anlayışı orada sahnelenen oyunlardan anlaşılır; oyunlar, yazarlar tarafından sahnelenmek için yazıldığından dolayı, sahnelemede öncelik verilen oyunlar, oyun yazarlığını da belirler, ayrıca sahnelenen oyunlar, seyircide zamanla bir seyir alışkanlığı oluşturur. Demek ki tiyatro kurumlarında sahneleme, toplumun tiyatro anlayışını belirlemede önemli bir etkiye sahiptir. Bunun için söz konusu kurumların repertuar politikalarının da ayrıca üzerinde durmak gerekir. Bu amaçla bu başlıkta yapılacak araştırmada karşımıza çıkan ilk kurumsal tiyatro Osmanlı Tiyatrosu'dur.

3.1. İlk Ulusal Tiyatromuz: Osmanlı Tiyatrosu

Osmanlı tiyatrosu, Tanzimat döneminde, batı tarzında bir Türk tiyatrosu kurulması amacıyla, ermeni asıllı sanatçı Güllü Agop'a, on yıl yazılı Türkçe oyun oynama tekelinin devlet tarafından verilmesiyle açılmış, ilk ulusal tiyatro kurumudur. 1870 yılında devletin tanıdığı tekel imtiyazından sonra tiyatronun aydınlar, yazarlar ve devlet adamlarıyla sıkı ilişkisi artmıştır.[105] Dolayısıyla bugüne kadar devam eden batı tarzı tiyatro anlayışının temeli, devlet eliyle bu kurumda atılmıştır. Bu yüzden bu kurum devlet ideolojisinin doğrudan etkisi altındadır, sözü geçen dönemde bu ideoloji batılılaşma ideolojisidir. Bugünkü tiyatro kurumlarımız ve tiyatro anlayışımız, aslında Osmanlı tiyatrosunun devamı niteliğinde olduğu için, bu kurumu tanımak, günümüze kadar gelen sürece ve bugüne ışık tutacaktır. Zira çağdaş tiyatromuzun ideolojik kimliği ve batı etkisindeki gerçekçi anlayışın temeli bu kurumda atılmıştır.

Osmanlı tiyatrosu her şeyden önce, batı tarzı tiyatroyu ülkede yerleştirmek amacıyla, devlet eliyle kurulan bir tiyatro olduğu için, kurucusundan başlayarak tüm elemanlarına dek batılı bir anlayışla örülmüştür. Ayrıca Osmanlı Devleti, bir

---

[105] Metin And, **Osmanlı Tiyatrosu**, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1976, s. 13

imparatorluk özelliği gösterdiği için, topraklarında azınlık diye tabir olunan sayısız batı asıllı topluluk yaşamaktadır. Yazılı tiyatro geleneği olmayan devlet, Müslümanlığın, sahne faaliyetlerini yasak etmesinin de etkisiyle, Hıristiyan batılı azınlıkların sahip olduğu metinli tiyatro anlayışına öncelik verecektir. Bu nedenle Osmanlı tiyatrosunda yöneticisi Güllü Agop'tan başka sanatçı kadrosunun çoğu, teknik ve sahne gerisi görevlilerinin hemen hepsi ermeni asıllıdır.[106] Bu durumda ister istemez kendi tiyatro anlayışlarını kurumun bünyesine taşıyacaklardır zaten arzu edilen de budur. Bundan başka oyun sahneleyen yönetmenlerin tamamı da yabancıdır.[107] Böylece sahne çalışanları, yönetmenler ve sanatçılar, kurumun kimliğini, kaçınılmaz şekilde, bu dönemde batıda hakim olan, dramatik metne dayalı, benzetmeci, gerçekçi bir anlayışla oluşturmuşlardır.

Tiyatronun anlayışını, seyircinin alışkanlığını ve oyun yazarlarının tercihini belirlediği için, kurumun repertuarı belirleme biçimine de dikkatle bakmak gerekir. Osmanlı tiyatrosunun repertuarını belirlemede, oyun seçimi ve yorumlamada etkili olan bir kurul söz konusudur. Kurul bir çeşit okuma kurulu ve sanat danışma kurulu olarak oyun metinleri üzerinde çalışır.[108] Karar mercii olan, devletin güdümünde hareket eden böyle bir kurulun varlığına gereksinim duyulması aslında başlı başına bir sorundur. Bu sorun Osmanlı tiyatrosundan devralınarak bundan sonraki devlet destekli tiyatro kurumlarımızda da sürecektir. Böyle bir kurulun varlığının sorun olması bir yana, kurulu oluşturanların niteliği, bugüne değin gelen daha pek çok sorunun kaynağıdır. Çünkü kurul, dönemin batılılaşma ideolojisini benimsemiş, devletle iş birliği içindeki aydın ve edebiyatçılardan oluşur. İşte tam da bu yüzden sahnelenen oyunlar teatral olmaktan çok edebidir, gerçekçi tiyatronun merkezindeki dramatik metin, edebi bir karakterle birleşerek bu dönemde tiyatromuza taşınmıştır. Daha önemlisi bundan sonra, devlet destekli tiyatro kurumları, bu kurul aracılığıyla, daima devletin onayladığı biçim ve içerik yönelişlerine göre hareket edecek, devletin ideolojik söyleminin hizmetinde olacaktır. Bugün çok güncel olan bu sorunun temeli bu kurumda atılmıştır. Bütün yönetimin tek elde toplanması anlamına gelen

[106] **A. e.** s. 9
[107] **A. e.** s. 163
[108] **A. e.** s. 60

imparatorluk anlayışı, tüm devlet kurumlarının ister istemez devlet otoritesi tarafından kontrol edilmesini gerektirir. Dolayısıyla bu ilk tiyatro kurumunun devlet eliyle oluşturulması ve yürütmede, repertuar anlayışında daima devletin söz sahibi olması, yönetim anlayışıyla doğrudan ilintilidir.

Repertuar kurulunun belirlediği isimlere bakıldığında, biçim ve içerikte devlet etkisindeki tercih hemen dikkati çeker. Repertuarda Goldoni, Moliere, A. Dumas, Victor Hugo, Emile Zola, Corneille, Racine, Lessing, Shakespeare isimleri ile eski yunan klasikleri görülür, Ibsen, Materlink gibi öncülerin oyunları da oynanır ama bu akımların tiyatromuza pek etkisi olmaz.[109] Çünkü aydın ve yazarların batıdan ithal ettiği akımlar, bu döneme denk düşen romantizm, klasizm ve realizmdir. Birinci bölümde incelendiği gibi, sözü edilen her üç akım da alıntıda adı geçen ünlü yazarlar da klasik, dramatik yapıya dayalı bir metne ve kapalı biçim, benzetmeci, gerçekçi bir sahneleme anlayışına uygun oyunları akla getirir.

Böylece Osmanlı tiyatrosu aracılığıyla benimsetilmeye çalışılan batı tiyatrosu modeli, klasik, benzetmeci, gerçekçi, kapalı biçim anlayış doğrultusundadır. Buna koşut olarak oyunların sahnelemesinde bu yönde bir kaygı gözlenir. Kısıtlı olanaklar içinde de olsa bütün çaba gerçeğe benzer atmosfer yakalamaya yönelik olup bunu hayata geçirmede aktif rol oynayan çalışanlar İtalyan yani yine batı asıllıdır. Aşağıdaki sözler kurumda gözetilen gerçekçilik ve inandırıcılık kaygısını kanıtlar.

> Yalnız perde vardı. O dönem pano ve perdelerle yapılmış kutu dekor henüz sahnelerimize girmemişti. Perdelerin içinde mekanlar vardı, perdeler iplerle iner kalkardı. Bu perdeler İtalyan dekoratör Merlo'nun elinden çıkmıştı. İyi görür etkili çizerdi, sahne dekorasyonu bu adamın tek uzmanlık alanıydı. O sahnemize dekoru getiren ilk sanatçıdır. Işık o tarihte sahnelerimizde yoktu ama sahnede atmosferi yaratmak için başka araçlarımız da vardı. Tekerlekleri dişli olan bir araba araba gürültüsü yapardı sac yaprakları da gök gürültüsü işlevi görürdü. Oyuncuyla sözleşme imzalanırken çeşitli kostümlere sahip olması koşulu vardı. Kostüm uzmanı Jozepyo isminde bir İtalyan'dı. Makyaj ise sahnelerimizde mükemmele ulaşmış ve olgunlaşmıştı. [110]

[109] **A. e.** s. 180
[110] Fehim, **Sahnede Elli Sene**, s. 121-125

3.2. Osmanlı Tiyatrosu'ndan Darülbedayi'ye Ve Devlet Tiyatroları'na…

Osmanlı tiyatrosunun kuruluş ve işleyişinde izlenen yol, repertuar politikası, meşrutiyet ve cumhuriyet dönemindeki tiyatro kurumsallaşması yönünde atılan bütün adımlarda aynen takip edilmiştir. Osmanlı tiyatrosunun kapanması ve otuz yıllık istibdat döneminin ardından, meşrutiyet döneminde açılan ikinci bir ulusal tiyatro kurumu Darülbedayi'dir. Darülbedayi aynı zamanda tiyatro ve musiki meslek okulu bölümüyle ülkemizdeki ilk tiyatro eğitim kurumudur. Gerek eğitim gerek tiyatro kurumu olarak Darülbedayi'in kuruluşu için yol göstermek üzere 1914'te Fransa'dan Andra Antoine getirilir. Osmanlı yönetimi, sanatçıdan Comedie Française modeli bir tiyatro kurmasını ister, dolayısıyla Antoine bu okulun temellerini tamamen batılı bir harçla atmış, Darülbedayi hem eğitimi hem de uygulamalarında bu batı usulü çizgisini sürdürmüştür.[111] Böylece natüralist, benzetmeci, gerçekçi, kapalı biçim sahneleme ve oyunculuk anlayışı, devlet desteğiyle, resmi kurum kanalıyla, geri dönülmez bir şekilde tiyatromuza girer. Çünkü Antoine'ın dünya çapında ün yapan tarafı natüralist anlayışıdır. Bugün bile onun adı "…naturalist tiyatro anlayışının başarılı örneklerini verdi. Antoine'a göre, seyirci sahnede 'hayattan gerçek bir kesit' takip etmeliydi. Aydınlatmada, konuşmada ve sahneye koyuş metodunda gerçekçilik şart gören sanatçı, dördüncü duvar anlayışının babası oldu."[112] türünden cümlelerin içinde geçmektedir. Böylece bugüne değin uzanan batı tarzı, klasik, benzetmeci, gerçekçi tiyatro anlayışının tiyatromuzdaki baskın kimliğini, önce Osmanlı Tiyatrosu'nun, ardından Darülbedayi'in kuruluş politikasına bağlamak mümkündür. Zira Darülbedayi'in kurulması için Antoine'ın gelişi, bir önceki dönemde, Osmanlı tiyatrosunun kuruluşu için ermeni Güllü Agop'a görev verilmesinden farksızdır. Her durumda ulusal tiyatromuzun kurucusu batılı sanatçılar olmuştur.

Darülbedayi'in kuruluş politikasında belirleyici olan batı tarzı, gerçekçi anlayış, repertuar politikasını da şekillendirir. Bu bakımdan Darülbedayi yalnız

---

[111] Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, s. 182

[112] Vikipedi, "Andre Antoine", (çevrimiçi) https://tr.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Antoine, Kasım.2015

kuruluş süreciyle değil repertuar anlayışıyla da Osmanlı tiyatrosunun izinden gider. Kurulduğu günden itibaren yinelenen uyarlama ve çeviri eserler, repertuarın hemen hiç değişmeden oluşmasını sağlamaktadır.[113] Yani kurumun repertuar anlayışında belirleyici olan, yine batılı eserlerdir. Birinci dünya savaşının patlak vermesi üzerine kısa süre içinde Andre Antoine ülkesine dönmüş, kurumda tiyatro eğitimine son verilmiş ancak oyun sahnelemeleri devam ederek Darülbedayi bugüne değin, ödenekli bir tiyatro kurumu olarak yaşamını sürdürmüştür. Altı çizilmesi gereken nokta şudur ki Darülbedayi'in kuruluş politikasında izlenen yol ve repertuar anlayışı bugüne değin hemen hiç değişmemiş, batı tarzı, klasik dram ve gerçekçi sahneleme, kurumun hakim anlayışını oluşturmuştur. Hatta bununla da kalmayıp cumhuriyet dönemindeki bütün tiyatro kurumları onun izinden gitmiştir. "Darülbedayi'in ödenekli bir tiyatro olarak kurulmasından yirmi iki yıl kadar sonra Ankara'da bir devlet konservatuarının, otuz beş yıl kadar sonra da bir devlet tiyatrosunun kurulması yine 1914'teki anlayış içinde ortaya çıkar. (…) (Bu kurumların çağımızdaki) durumu, kopya ettiği batı tiyatrosunu geriden izlemekten öteye geçememektedir."[114] sözleri bu durumu kanıtlar.

Bu doğrultuda günümüz tiyatrosunu anlayabilmek için meşrutiyetten cumhuriyete Darülbedayi'in gelişimini biraz daha takip etmek gerekir. Andre Antoine'ın ülkesine dönüşünden sonra, Darülbedayi'in başına belirli aralıklarla gelen isim Muhsin Ertuğrul olur. Muhsin Ertuğrul Darülbedayi'deki göreve gelinceye dek iki defa Fransa'ya gitmiş, Andre Antoine'ın tiyatrosunda çalışmış, en çok etkilendiği yazar ve oyun, Shakespeare ve Hamlet olmuştur.[115] Bu veriler ışığında onun da batı tarzı tiyatro görüşüyle yoğrulmuş bir tiyatro adamı olduğu, kurumu, sahip olduğu klasik, benzetmeci, gerçekçi batılı bir tiyatro anlayışı doğrultusunda şekillendirdiği rahatlıkla söylenebilir. Üstelik bu anlayışı savunduğunu, bizzat kaleme aldığı yazılarda, kendi sözleri olan cümlelerde görmek mümkündür: Tiyatronun temeli illüzyon denilen tahayyülün eseri olmaktır. Biliyoruz ki önümüzde filan rolü temsil

---

[113] Efdal Sevinçli, **Meşrutiyetten Cumhuriyete Sinemadan Tiyatroya Muhsin Ertuğrul**, İstanbul, Broy Yayınları, 1987, s. 139
[114] Özdemir Nutku, **Darülbedayi'in Elli Yılı,** Ankara, Ankara Üniversitesi D.T.C.F. Yayınları, 1969, s. 5
[115] Sevinçli, **Meşrutiyetten Cumhuriyete Sinemadan Tiyatroya Muhsin Ertuğrul**, s. 23-33

eden adam öldükten sonra dirilecektir. Böyleyken biri kalkıp da temsil esnasında inanmayınız efendim sahiden ölmüyor diye bağırsa kızarız çünkü biz oraya illüzyon yaşamak fikriyle gittik.[116] Dolayısıyla Muhsin Ertuğrul, açıkça gerçeklik yanılsaması yaşatan bir tiyatro anlayışının peşindedir. Hatta bunun için bir model de sunar. "(Darülbedayi için) yeni bir model aramak ve bulmak lazımdır. Ben bu modeli en ziyade Sovyet Tiyatrosunun sanat teşkilatında buluyorum. Stanislavski ile Dançenko'nun tesis ettikleri Moskova Sanat Tiyatrosu (…) yüksek bir örnek olacak kadar süratle inkişaf ve tekamül ediyor."[117] sözleriyle sunduğu model, sözü geçen tiyatro kurumu ve isimler, kapalı biçim, benzetmeci, gerçekçi dramın en yüksek örneğini vermişlerdir, bu durum bu çalışmanın birinci bölümünden kolaylıkla hatırlanabilir.

Muhsin Ertuğrul'un kimliği ve görüşleri yalnız Darülbedayi'in cumhuriyet dönemindeki anlayışını değil, cumhuriyet döneminde tiyatro kurumları ve oyun yazarlığının bütününde hakim olan anlayışı da gösterir. Çünkü tiyatromuzu ilgilendiren her konuda karşımıza çıkan, Darülbedayi'den konservatuara, devlet tiyatrosundan bölge tiyatrolarına, çocuk tiyatrosundan üniversite eğitimine değin görüşleri ve uygulamalarıyla hep odur.[118] Bu yüzden cumhuriyet dönemi tiyatromuzda batı tarzı klasik dram ve benzetmeci, gerçekçi sahnelemenin ağırlıklı olmasında Muhsin Ertuğrul'un büyük etkisi olduğunu söylemek aşırı bir yorum olmaz.

Muhsin Ertuğrul'un söz konusu anlayışı, Darülbedayi'in cumhuriyet dönemindeki repertuar politikasına da sızar. Repertuarda ağırlıklı olarak yer alan isimler klasik, batı tarzı, gerçekçi sahnelemeyi gerekli kılan metinler yazmıştır. Repertuarda bu tür örneklerin tercih konusu olması, bir yandan seyircinin tiyatro alışkanlığını şekillendirirken, diğer yandan oyun yazarlarını, sahnelemede kendi oyunlarının tercih edilmesi için dramatik yapılı, kapalı biçim oyunlar yazmaya iter. Dolayısıyla bir önceki başlıkta yürütülen araştırmada ulaşılan cumhuriyet dönemi

---

[116] Muhsin Ertuğrul, "Tenkit Ölçüsü", **Darülbedayi,** Sayı 16, 1931, s.1
[117] Muhsin Ertuğrul, "Darülbedayi İçin Model", **Darülbedayi,** Sayı 37, 1933, s. 1
[118] Sevinçli, **Meşrutiyetten Cumhuriyete Sinemadan Tiyatroya Muhsin Ertuğrul**, s. 373

oyun yazarlığında gerçekçiliğin ağırlıklı olduğu, yazarlarca tek yönlü bir yaklaşımın benimsendiği saptamasının nedenlerinin başında, aşağıdaki cümlelerde özetlenen, Darülbedayi'in repertuar anlayışı gösterilebilir.

> Darülbedayi'de batının en iyi örnekleri Türkiye'ye aktarılır, yerli yazarların da oyunları sahnelenir ancak tiyatro batı merkezli bir sanat olarak görüldüğünden bu oyunlar da batıya göre değerlendirilir, bir iki örnek dışında özgün ses görülmez. Muhsin Ertuğrul Shakespeare, Strindberg, Ibsen, Schiller, Tolstoy gibi yazarların oyunlarını sahneleyerek Darülbedayi geleneğini böylesi bir "yüksek" sanat çizgisine oturtur.[119]

Görüldüğü üzere Osmanlı tiyatrosunda devlet eliyle başlayan batı tarzı gerçekçi tiyatro anlayışı, Darülbedayi ile birlikte güçlenmiştir. Darülbedayi 1931 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesi'ne bağlanmış, 1934 yılından sonra İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları adını almıştır.[120] Bugün hala yaşamına devam eden kurum, İstanbul Belediyesi gibi bir devlet organına bağlanmak ve oradan ödenek almak yoluyla devlet destekli bir tiyatro kurumu olma kimliğini sürdürmektedir. Böylece kurumun yürütme ve repertuar politikalarına devlet etkisi sızmıştır.

Osmanlı tiyatrosundan devralınan mirasla kurulan ve kimliği yukarıda kısaca özetlenen Darülbedayi'in anlayışı, cumhuriyet dönemi tiyatromuza yön veren en önemli kurum olarak Devlet Tiyatrosu'nun politikalarını da aynı doğrultuda belirler. 1940 yılında devlet konservatuarının tatbikat sahnesi olarak açılan kurum, 1949 yılında Devlet Tiyatrosu ve Operası adını alıp 5441 sayılı kanunla Milli Eğitim Bakanlığına bağlanmış, genel müdürlüğe Muhsin Ertuğrul getirilmiştir. Devlet Tiyatroları 1971 yılında Kültür Bakanlığına bağlanmıştır.[121] Görüldüğü gibi devlet tiyatrosunun kuruluşu ve gelişiminde önemli rol oynayan isim tıpkı Darülbedayi'de olduğu gibi Muhsin Ertuğrul'dur ve yine Darülbedayi gibi devlet tiyatroları da bakanlıklar aracılığıyla devlete bağlı, devlet etkisinde bir kurum olma niteliği taşır. Kurum aynı nitelikle bugün hala yaşamına devam etmektedir.

---

[119] Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, s. 185
[120] İBŞT Tarihçe, (çevrimiçi) http://www.ibb.gov.tr/sites/sehirtiyatrolari/tr-TR/Sayfalar/Tarihce.aspx, Mart 2016
[121] Devlet Tiyatroları Tarihçe, (çevrimiçi) http://devtiyatro.gov.tr/hakkimizda-tarihce-1949.html, Mart 2016

Özetle cumhuriyet dönemi tiyatromuzda belirleyici rol oynayan Devlet Tiyatroları ve İstanbul Şehir Tiyatroları'nın oluşumunda batı tarzı anlayış ve batılı isimler rol oynamış, gelişim sürecinde de kuruluş politikasının pek dışına çıkılamamıştır buna bağlı olarak söz konusu kurumların repertuar anlayışında gerçekçiliğin ezici üstünlüğü görülür. Bunu görmek için, sıradaki başlıkta, kurumların repertuara alıp oynadıkları oyunlara kuşbakışı bakmak yeterli olacaktır.

3.3. 1960'tan Bugüne Ödenekli Ve Özel Tiyatrolarda Repertuar Ve Sahneleme

Bütün bu veriler ışığında yapılan saptamaları somutlamak için, bu çalışmada yapılan araştırmada, ödenekli tiyatroların ve devlet desteği almayan yani ödenekli olmayan özel tiyatro kurumlarının repertuarları taranmış, oynanan oyunların listesi çıkartılarak yapı ve biçim özellikleri bağlamında bir sınıflamaya gidilmiş ve bu sınıflandırma eklerde yer alan Tablo 1'de gösterilmiştir. Ancak bu sınıflandırmayı yapmak için kurumlarda oynanan bütün oyunlar taranmamıştır, 1960'tan önceki repertuarlar araştırılmamıştır. Çünkü bir önceki başlıkta üzerinde durulduğu gibi, tiyatromuzda ve oyun yazarlığımızda yeni biçim arayışları ancak 1960'tan sonra olmuştur. Bu tarihten önce oynanan oyunlara bakmak, hem tiyatromuzda bu tarihe kadar kapalı biçim, dramatik kurgu ve gerçekçi sahneleme dışında bir alternatife rastlamak zor olduğundan gereksiz bir çaba olacak hem de bu çalışmanın sınırlarını aşacaktır. Zaten ödenekli tiyatrolarla ilgili buraya dek söylenenler, 1960'a dek repertuarın nasıl şekillendiği hakkında bir çıkarım yapmayı sağlamaktadır. Buna karşın 1960 sonrasında, oyun yazarlığımızda yeni biçimsel arayışların olması, ödenekli tiyatroların repertuarlarında bu tarihten sonra bir değişiklik olmuş olabileceği fikrini akla getirir. Bu nedenle yapılan araştırmada ödenekli tiyatroların 1960'tan sonraki repertuarları incelenmiştir.

Özel tiyatrolara gelince, 1960'tan önce, 1923-60 yılları arasında otuz yedi özel tiyatro topluluğuna rastlanır.[122] Devlet güdümünde olmadığı için, bu kurumlarda

farklı biçimdeki oyunların sahnelenmiş olabileceği düşünülebilir. Ancak gerçekte durum böyle değildir. Batı etkisinde bir aktarmacılıkla repertuarlarda yerli oyunların az olduğu, daha çok vodvil ve adaptasyonlara yönelindiği, ayrıca toplulukların çeşitli sorunlar nedeniyle kısa sürede dağıldığı söylenmektedir.[123] Bu yüzden bu araştırmada 1960 öncesi özel tiyatro repertuarlarına da bakılmamıştır. Ama 1960 sonrasındaki özel tiyatrolara bakıldığında hem sayıca çok olduğu hem de doğrudan tiyatro topluluğu olarak kurulduğu görülmektedir. Öyle ki ancak bu tarihten sonra Türkiye'de tiyatro yaşantısı artık ödenekli tiyatro tekelinde olmaktan çıkmıştır.[124] Bu yüzden bu çalışmada özel tiyatroların da 1960 sonrası repertuarlarını inceleme yoluna gitmek tercih edilmiştir.

Her ne kadar 1960 sonrasıyla sınırlı tutulsa da, böylesi bir repertuar araştırması oldukça kapsamlı bir çalışma gerektirir. Ancak burada genel bir fikir sunmak amaçlandığından belli başlı tiyatro kurumları model alınmıştır. Araştırma yapılırken lisans üstü tez çalışmaları ve internet siteleri kaynak olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla model alınan tiyatrolar, öncelikle bu kaynaklar aracılığıyla repertuarına ulaşılabilen kurumlarıdır. 1960 sonrasındaki sahne çalışmalarına ilişkin rakamlar, gelişimi görebilmek adına on yıllık süreçler üzerinden sunulmuştur ancak asıl amaç bugüne dair bir saptamaya ulaşmak olduğundan, daha çok bugün halen yaşayan kurumlar bu araştırmanın kapsamı içine alınmıştır.

Daha önce de vurgulandığı gibi, ilk tiyatro kurumlarımız olan ve tiyatro anlayışımızı büyük ölçüde belirleyen ödenekli tiyatrolar olarak Şehir ve Devlet Tiyatroları'nın repertuarları titizlikle incelenmiştir. Türkiye'nin her yerindeki Devlet Tiyatrosu kurumlarında sahnelenmiş olan bütün oyunlar sınıflandırmaya tabi tutulmuştur. Aynı şekilde Darülbedayi'in devamı olan İstanbul Şehir Tiyatroları başta olmak üzere, Ankara, İzmir, Bursa, Kocaeli, Eskişehir, Ordu, Trabzon, Konya ve Şanlıurfa'daki şehir tiyatrolarının da repertuarlarına ulaşılmıştır. Özel tiyatrolara

---

[122] Selda Ergün, "1923-1960 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu'nda Özel Tiyatro Çalışmaları", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 30, 2010, s. 74
[123] **A. e.** s. 75
[124] Gülayşe Erkoç, "1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 13, 2002, s. 12-13

gelince, 1960'tan sonra sayıca patlama yaşayan özel tiyatro repertuarları incelenirken bir sınır çizme gereği doğmuş, Türkiye'nin her yerinde açılıp kapanan irili ufaklı bütün özel tiyatroları araştırmak yerine, belli başlı özel tiyatrolar üzerinde durulmuştur. Araştırmaya alınan özel tiyatroların bugün hala yaşıyor olmasına ve günümüz tiyatrosuna ilişkin bir saptama yapmaya olanak tanımasına dikkat edilmiştir. Bu da İstanbul başta olmak üzere, ağırlıklı olarak üç büyük kentteki özel tiyatroları araştırmayı gerekli kılmıştır. Bu doğrultuda repertuar taraması yapılan özel tiyatrolar şu şekilde sıralanabilir: İstanbul'da Dot Tiyatro, Talimhane Tiyatrosu, Tiyatro Boğaziçi, Sahne Hal, Tiyatro Boyalı Kuş, Orta Oyuncular, Dostlar Tiyatrosu, Oyun Atölyesi, Stüdyo Oyuncuları, Semaver Kumpanya, Seyyar Sahne, Kumbaracı 50, Tiyatro Adam, Ekip Tiyatrosu, Tiyatro Mekan, Tiyatro Krek, Craft Tiyatro; Ankara'da Ankara Sanat Tiyatrosu, Ankara Deneme Sahnesi, Ankara Ekin Tiyatrosu; İzmir'de Yeryüzü Sahnesi, VATT Oyuncuları, Tiyatro Oyun Gemisi Topluluğu, Yenikapı Tiyatrosu, Duvara Karşı Tiyatro Topluluğu; Eskişehir'de Tiyatro Anadolu, Samsun'da Samsun Sanat Tiyatrosu… Söz konusu tiyatrolar üzerinden sürdürülen araştırmanın Türk Tiyatrosu sahnelerindeki biçimsel yönelişe ilişkin genel bir panorama sunduğu düşünülmektedir.

Sözü geçen kurumların repertuarları tarandıktan sonra elde edilen veriler, doğal olarak bu çalışmanın odak sorunsalı olan gerçekçilik üzerinden sınıflandırılmıştır. Ancak bu noktada sınıflama yaparken gerçekçi-gerçekçi olmayan gibi kaba etiketler belirlemekten kaçınılmış, bu ayrım, "klasik, dramatik, kapalı biçim, sıkı dokulu, bütünlüklü yapıdaki oyunlar" ile "modern ve modern sonrası, açık biçim, gevşek dokulu, parçalı yapılı oyunlar" ifadeleri aracılığıyla verilmeye çalışılmıştır. Bu ifadeleri bir parça açmak gerekir. "Klasik, dramatik, kapalı biçim, sıkı dokulu, bütünlüklü yapıdaki oyunlar" ifadesiyle kastedilen oyunlar, bu çalışmanın birinci bölümünde ele alınan, 20. Yüzyılın başlarına kadar batı tiyatrosunda kendini gösteren Antik Yunan, Roma tiyatrosu oyunları, Shakespeare'in eserleri, klasik akım, romantik akım ve realist akıma dahil edilen ünlü eserler ile bu eserlerin biçimine öykünerek yazılmış yerli ve yabancı çağdaş oyunlardır. "Modern ve modern sonrası, açık biçim, gevşek dokulu, parçalı yapılı oyunlar" ifadesiyle kastedilen ise, bu çalışmanın ikinci bölümünde incelenen, 20. Yüzyıldan günümüze

değin batı tiyatrosunda görülen, sembolizm, ekspresyonizm, sürrealizm gibi öncü akımları örnekleyen oyunlar, epik ve absürt tiyatro akımına dahil olan eserler, postdramatik tiyatro ve suratına tiyatroyu modelleyen oyunlar ve bütün bunların biçimine öykünülerek ya da bu biçimle ortaklaşarak yazılmış yerli oyunlardır. Herhangi bir karışıklığa mahal vermemek ve yanlış bir yoruma varmamak için söz konusu biçimleri anlatan ifadeler uzun, yelpaze geniş tutulmuştur. Bu çalışmanın ilk iki bölümünde anlatılanlar üzerinden düşünüldüğünde yapılan bu sınıflama yerli yerine oturacaktır. Ayrıca bu iki biçimsel anlayışa da dahil edilemeyen, biçimsel kaos içeren ya da biçimine, sahnelenişine yönelik net bilgiye ulaşılamamış oyunlar da "diğer oyunlar" ifadesiyle belirtilmiş, yanlış bir saptama yapmamak adına bu oyunlar sınıflandırmanın dışına alınmıştır. Zira bu tür oyunlar bu araştırmanın kapsamına girmemektedir.

Şunu da eklemek gerekir ki, yerli oyunların biçimsel olarak sınıflandırılmasında bir takım aksaklıklarla karşılaşılmıştır. Çünkü bir önceki başlıkta işaret edildiği gibi, tiyatromuzda gerçekçi oyunlarda gerçekçiliği bozan göstermeci bir unsura (anlatıcının varlığı ya da kişilerin karakter niteliği taşımayıp tip boyutunda kalması gibi) rastlanabilmektedir. Aynı şekilde epik ya da absürt olma iddiasıyla yazılan oyunlarda da bu iddiaya zarar veren dramatik bir öğe, düşünsel bir aksaklık (epik oyunda karakterle özdeşlik kurmaya neden olacak bir kişileştirme yapma, absürt oyunun varoluşsal yerine siyasal ileti ile örülmesi gibi) bulunabilmektedir. Bir önceki başlıkta üzerinde durulmuş olan, batı tarzı tiyatromuzda yer alan, söz konusu gerçekçi ve karşı gerçekçi biçimlerin, bizim tiyatromuza ait olmayıp batı kaynaklı olduğu için, oyun yazarlığımızda genel olarak biçimsel bir karmaşa ve tutarsızlığın söz konusu olduğunu burada bir kez daha yinelemek gerekir. Bu nedenle bu biçimsel ayrımlara göre yerli oyunları sınıflandırırken bu zaaflar bir yana bırakılarak biçimsel yönelişteki hedefin ya da ağırlığın ne yönde olduğuna bakılarak karar verilmeye çalışılmıştır. Yapılan sınıflandırmayı aydınlatan bu bilgiler ışığında, eklerde yer alan Tablo 1'e bakmak ve tabloda sergilenen manzarayı yorumlamak yerinde olur.

Tablo 1'deki verilere bakıldığında, 1960'tan günümüze uzanan süreçte, ödenekli ve özel tiyatroların tamamında, biçimi ne olursa olsun yerli oyunların da

yabancı oyunların da sayıca artış gösterdiği gözlemlenmektedir. İncelenen on yıllık süreçlerin hemen hepsinde Şehir Tiyatroları ve Özel Tiyatrolarda yerli oyunların yabancı oyunlardan daha fazla olduğu, Devlet Tiyatroları'nda ise yabancı oyunların yerli oyunlardan genellikle daha çok ya da neredeyse aynı sayıda olduğu görülmektedir. Tablo 1'den çıkan, bu çalışma için en önemli sonuç, ödenekli tiyatrolar olan Şehir ve Devlet Tiyatroları'nda oynanan klasik, dramatik, kapalı biçim, sıkı dokulu, bütünlüklü yapıdaki oyunların sayısının, modern ve modern sonrası, açık biçim, gevşek dokulu, parçalı yapılı oyunlardan dört kat hatta daha fazla olduğudur. Özel tiyatrolarda da 2000'li yıllara değin klasik, dramatik, kapalı biçim, sıkı dokulu, bütünlüklü yapıdaki oyunlar sayıca daha fazla olmakla beraber, modern ve modern sonrası, açık biçim, gevşek dokulu, parçalı yapılı oyunlar ile aralarında, ödenekli tiyatrolarda olduğu kadar büyük bir uçurum yoktur. Daha önemlisi 2000'li yıllardan bugüne, özel tiyatrolarda durum değişmiş, modern ve modern sonrası, açık biçim, gevşek dokulu, parçalı yapılı oyunlar da yerli oyunlar da kat kat artış göstermiş, klasik, dramatik, kapalı biçim, sıkı dokulu, bütünlüklü yapıdaki oyunların sayısının iki katını geçmiştir. Bu da günümüzde özel tiyatrolarda farklı yönde arayışlar olduğunu göstermekte olup bu çalışma açısından umut verici bir gelişmedir.

Bütün bunlar bir araya geldiğinde, 1960'tan günümüze uzanan süreçte, tiyatromuzdaki sahneleme anlayışında belirleyici olan biçimsel eğilimin klasik, dramatik, kapalı biçim, sıkı dokulu, bütünlüklü yapıdan yana olduğunu, bu tür bir sahnelemeye hizmet eden metinlerin ağırlıklı olarak tercih konusu olduğunu söylemek doğru olacaktır. Bu tercihin bu çalışma açısından ima ettiği anlam çok mühimdir. Çünkü bir tiyatronun kuruluşundan günümüze repertuarına aldığı oyunlar o tiyatronun kimliğini oluşturur, tiyatrolar bu repertuar içindeki oyunlarla kendilerini tanıtırlar.[125] Bu bilgi üzerinden Türk tiyatrosu kurumlarının repertuarlarının izi sürüldüğünde, tiyatromuzun, ağırlıklı olarak klasik, batı tarzı, dramatik yapıya dayalı, kapalı biçim, gerçekçi bir kimliğe sahip olduğu açıkça ortaya çıkmaktadır. Bir önceki başlıkta oyun yazarlığımızın izi sürülürken ulaşılan oyun yazarlığımızda dramatik yapılı, gerçekçi oyunların baskın olduğu yönündeki saptama, tiyatro

[125] Tamer Levent, "Dinamik Bir İşbirliği Gerekiyor", **TEB Oyun,** Sayı 7, 2010, s. 87

kurumlarımızın repertuar politikalarıyla ortaya çıkan söz konusu kimliğiyle ilişkilendirilebilir. Çünkü oyun, sahnelenmek için yazılır, yazar oyununu sahnede görmek ister, bu durumda sahnelemede ağırlıklı olan tercih oyun yazarlığını da belirleyecektir. Yazar oyununun geri çevrilmemesi, sahnelenmesi adına repertuar politikalarına uygun bir yazın tercih edecek ve yeni arayışlar az olacaktır. Repertuar politikalarında klasik, batı tarzı, dramatik yapıya dayalı, kapalı biçim, gerçekçi bir kimliğe sahip oyunlara verilen öncelik, oyun yazarlığımızı bu doğrultuda şekillendirmiş olabilir.

Şu halde Türk oyun yazarlığında tek tip bir gerçekçi eğilimi baskın hale getiren, sahneleme ayağında ve tiyatro kurumlarının repertuar anlayışında bu yönde tek tip bir kimliğin çizilmiş olmasıdır. Böylesi tek yönlü bir sanatsal duruş ister istemez sorunlu olacaktır. Metin And'ın Devlet Tiyatroları repertuarı için söylediği sözler bu sorunun özeti gibidir: Devlet tiyatrosunun repertuar düzeni yanlıştır, kuruluşundan bu yana oynanan oyunlara bakılırsa birçok dönemin örneklenmediği görülür; devlet tiyatroları çağdaş eğilimlere, denemelere ve yaratıcılığa çok uzaktır.[126] Bu sorun yalnız Devlet Tiyatroları değil, ödenekli tiyatrolar başta olmak üzere bütün bir Türk tiyatrosu kurumsallaşması için geçerlidir. Son tahlilde klasik, dramatik, gerçekçi oyun metinleri ve sahneleme anlayışı bağlamında şekillenen tek tip bir repertuar anlayışımız vardır.

Buna koşut olarak klasik, dramatik, gerçekçi anlayıştan kaynaklanan birçok aksaklık ister istemez bizim tiyatromuzda yaşanmakta, bu çalışmada gösterilen gerçekçiliğin sorunsal niteliği, bu anlayışa temelli tiyatro kurumlarımızı sorunlu kılmaktadır. Birinci bölümden hatırlanabileceği gibi gerçekçilik, sahnenin sınırlı koşulları gereği mümkün değildir, gerçeklik kavramı tartışmalı ve belirsizken çağımızda gerçekçiliğin ne olduğu daha da muğlak hale gelmiştir. Gerçekçilik adı altında türeyen sahte konuşma, hareket ve dekor anlayışı 20. Yüzyılda bu yönteme dayalı olan batı tiyatrosu tarafından bizzat sorgulanmış, terk edilmiş, yerini farklı

[126] Metin And, "Cumhuriyet'in 70. Yılında Kimliğini Bulamamış Türk Tiyatrosu ve Kültür Bakanlığı", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 10, 1993, s. 9-10

arayışlara bırakmış, bu durum bu çalışmanın ikinci bölümünün içeriğini oluşturmuştur. Bu bilgiler ışığında tiyatromuzun kimliğini belirleyen gerçekçi anlayış sorunludur ve miadı dolmuştur. Basit bir akıl yürütmeyle denilebilir ki gerçekçilik sorunlu olduğu için tiyatromuz da pek çok sorun içermektedir. Zira tiyatroda gerçekçilik sorunu bağlamında bu çalışmada öne sürülen sorunların birçoğu, bizim tiyatro kurumlarımızda yaygın olarak yaşanmaktadır: Öncelikle sahnede her şey öyle açık seçik gösterilir ki seyircinin hayal gücünü kullanıp yorum yapmasına olanak yoktur; oyuncular bedensel eğitimden geçmez, harika bir diksiyonla okuma tiyatrosu yapar gibidirler çünkü yazarın hizmetinde bir yorumcu olarak kalırlar; sanatçı ve seyirci çerçeve sahneye o kadar koşullanmıştır ki çağdaş bir bina, çağdaş anlayışa uygun bir sahne görülmez…[127] Yani gerçekçilik iddiasıyla dayatılan özelliklerin birçoğu tiyatromuzu gerçeklikten uzaklaştırmış, başka yöntemlere de kapıları kapatmıştır. Özellikle devlet tiyatroları için saptanan bu sorunlu, kemikleşmiş yaklaşım, şehir tiyatroları ve bazı özel tiyatrolar için de geçerlidir. Bu çalışmanın birinci bölümünde gösterilmiştir ki, gerçekçilik, sahneyi fotoğraf gibi detaylarla ördüğünden hayal etmeye pek izin vermez, bedene değil duygu ve psikolojiye yönelik bir oyunculuk anlayışına dayanır, metin merkezlidir ve dördüncü duvar tiyatrosu diye tabir edilen kapalı biçim, çerçeve sahneyi zorunlu kılmaktadır. Buradan hareketle, tiyatromuz için yukarıdaki alıntıda saptanan aksaklıkların hemen hepsinin, tiyatromuzda hakim anlayışın gerçekçi doğrultuda olmasından kaynaklandığı çıkarımına kolaylıkla ulaşılabilir. Bu çalışmanın kapsamı dahilinde ulaşılan sonuçlar doğrultusunda artık şu önerme öne sürülebilir: tiyatroda gerçekçilik sorunlu bir anlayıştır ve tiyatromuz da büyük ölçüde gerçekçi bir yaklaşıma sahip olduğu için sorunludur.

Özetle günümüze dek uzanan batı tarzı Türk tiyatrosu sürecinde, sahnelemede ve oyun yazarlığında hakim eğilim, benzetmeci, gerçekçi, kapalı biçim dram doğrultusundadır çünkü tiyatro kurumlarımızda repertuar politikaları bu yöndedir. Gerçekçilik dünya çapında çözülmekte olan miadı dolmuş bir anlayış olduğu ve sahne koşullarının sınırlı doğası ile gerçeklik kavramının belirsizliği nedeniyle içinde

[127] **A. e.** s. 6-12

birçok paradoksu barındırdığı, buna karşın tiyatromuzdaki hakim eğilim olarak tiyatromuzu tek tipleştirdiği için, batı etkisindeki tiyatromuzun bugüne uzanan durumu sorunludur. Peki bu sorun neden kaynaklanır? Ödenekli tiyatrolarda repertuarı oluşturanlar neden genellikle bu yönde tercihte bulunmaktadır? Dünyada terk edilmekte olan bu biçim, neden tiyatromuzda halen bu denli ağırlıklıdır? Bu soruların cevabını bulmak için, batı tarzı benzetmeci, gerçekçi, klasik dramı tiyatromuza getiren ve repertuar tercihleriyle sürmesini sağlayan tiyatro kurumsallaşmasında güdülen politikalara bakmak gerekir.

Türk tiyatro kurumsallaşmasında rol oynayan kurumlar, Osmanlı Tiyatrosu, Darülbedayi ve Devlet tiyatroları temeli üzerine bina edilip günümüze değin uzanan ödenekli tiyatrolardır. Bu kurumlar bakanlık ya da belediyeler aracılığıyla devlete bağlanır. Devletten aldığı ödenekle hizmet veren bu kurumlar, tam da bu nedenle devlete bağımlıdır. Bağlılık ve bağımlılık kavramlarının birbirine karıştırılmaya müsait olan doğası, meseleyi sıkıntılı bir yola sokar. Maddi olanağı sağlayan devlet, batı tarzı tiyatroyu ülkemize bizzat getirmiş olması dolayısıyla ödenekli tiyatro kurumlarının anlayışları üzerinde söz sahibidir. Yani devletten ödenek alan tiyatro kurumlarımız devlete bağlı olmaktan ziyade bağımlıdır. Zira "Devlet tiyatroları başa gelen iktidarlar tarafından hep hükümetin tiyatrosu olarak görülür."[128] Bir başka deyişle ödenekli tiyatrolar devletin tiyatrosudur, devletin batılılaşma politikaları sonucu zorunluluk olarak getirilen batı tarzı dram anlayışı ise gerçekçidir. Devlet eliyle getirilen bir anlayışın terk edilmesi kolay değildir. Gerçekçilik devlet eliyle, aydınlar kanalıyla dayatılmış bir biçimsel yaklaşımdır. Bu biçimsel yaklaşımın dışına çıkan bir arayış devlet eliyle getirilmemiş ya da desteklenmemiştir. Ödenekli tiyatrolarımızda yeni alternatif üretmeye olanak sağlayacak olan, devlet söyleminden özgürleşme de gerçekleşmemiştir. Daha doğrusu "tiyatrolar için repertuar oluşturulmasındaki temel ortak nokta ülkemizin genel özgürlük sorununda düğümlenmektedir."[129] Bir daha altını çizecek olursak ödenekli tiyatrolar, ülkemizde

[128] Özdemir Nutku, "Devlet Tiyatroları Kültürel Bir Gereksinimdir", **TEB Oyun,** 2012, s. 49
[129] Tuncer Cücenoğlu, "Tiyatrocular Ayrı Bir Cumhuriyettir", **TEB Oyun,** Sayı 7, 2010, s. 78

özgür değildir, devlete bağlı değil bağımlıdır. Devlet tarafından kurulmuş, devlet desteği almış bu yüzden kimlikleri devletçe belirlenmiştir.

Gerçekçilik, birinci bölümde gösterildiği gibi, Stanislavski tarafından geliştirilmiş bir oyunculuk ve sahneleme sistemine oturmaktadır, Stanislavski'nin gerçekçi oyunculuk sistemi devletin her konuda belirleyici olan sistematik yaklaşımına cevap vermektedir. Gerçekçi dram anlayışının getirdiği bu sistematik yapılanma karşısında, deneysel, yeni bir arayış, radikal bir dönüşüm, söz konusu olan sanat kurumu olsa dahi, devlete bağlı bir kurum için risk demektir. Kimse bu riski alamayacağından, bu zahmete katlanamayacağından "böyle gelmiş, böyle gider" mantığı içinde hareket edilmekte, ödenekli tiyatrolarda yeni arayışlar görülmemektedir. Sanatçıların da alışılmış, kabul görmüş bir yapıya yaslanarak onaylanmanın konforunu tercih etmesi son derece doğal ve anlaşılırdır.

Böylelikle süreç içinde batıda gerçekçi anlayış çözülmeye uğramış, orada çözülürken bizim tiyatromuzda güçlü kılınmıştır. Bunun bir başka nedeni de sonradan modernleşen geleneksel bir toplum olarak değişime dirençli olmamızda, daha doğru bir deyişle, her türlü gelişim ve değişimi dondurup muhafaza etme anlamında, yaşama muhafazakar bir bakış açısıyla bakmamızda aranabilir. Batı tarzı dram, bu muhafazakar yapı içinde dondurulmuş, kalıplaşmış, tabulaşmıştır, değiştirilmesi mümkün olmamıştır.

Bu argümanlar çerçevesinde tiyatro kurumlarımızda gerçekçilik doğrultusunda tek yönlü bir anlayış olduğunu kabul edersek yeniliklere, farklı anlayışlarla gelecek bir çeşitlenmeye ihtiyacımız olduğu sonucuna varırız. Peki bu nasıl olacaktır? Nasıl olup da tiyatro kurumlarımızda yeni biçimsel denemelere, farklı anlayışlara olanak tanıyacak çeşitli bir yelpaze tercih konusu olacaktır? Aslında bu sorunun ödenekli kurumlar açısından olumlu bir cevaba kavuşması, daha doğrusu devlete bağlı tiyatro kurumlarından yenilik beklemek pek gerçekçi olmaz. Çünkü devlet tiyatrolarının repertuar ilkeleri bile kuruluşundan bu yana değişmemiştir. "Devlet Tiyatrosu'nun repertuar kıstasları, kuruluş kanununda yer

alan misyonuyla sıkı sıkı bağlantılı olarak işlerliğini korumaktadır."[130] sözleri bunu kanıtlar. "Türkiye'de tiyatro kültürünün yaygınlaştırılması için klasiklerden çağdaş ve deneysel oyunlara uzanan bir yelpazede sunulacak oyunlarla Türk ve dünya yazımının seçkin örneklerini seyirciye sergilemek ve tanıtmak"[131] repertuarı belirleyen ilkelerin başında gelir. Bu seçkin örneklerin çoğunun Tablo 1'de gösterildiği gibi, çağdaş ve deneysel değil, klasik ve gerçekçi oyunlardan seçilmesi, dünya tiyatro yazınının çok uzun bir sürecinin, yüzyıllar boyunca bu doğrultuda olmasından kaynaklı olabilir. Çalışmanın birinci bölümünde batı tiyatrosunun, farklı akımlar ortaya çıkmasına karşın, yüzlerce yıl boyu gerçekçi bir biçim çerçevesinde evrimleştiği görülmüştür. Ancak böyle olsa bile bu, tiyatromuzda değişmeyen, tek yönlü bir repertuar anlayışı olduğu gerçeğini değiştirmez. Kuruluş döneminde ülkemizde batılı tiyatro anlayışının tam olarak bilinmemesi nedeniyle böylesi bir öğretme, tanıtma misyonuyla tanımlanmış devlet tiyatrolarının, geçen yetmiş yılın ardından bu misyonu artık değiştirmesi gerekir, repertuar böyle belirlenmemelidir. Oyun seçimi ve yorumu bir tiyatronun kimliğine, dönemin gündemine göre şekillenir. Bir tiyatro kurumunun ideolojik bir duruşu, hayat karşısında bir tavrı, düşünsel olarak söyleyecek sözü olmalıdır. Batı tiyatrosunu ülkemize tanıtmak misyonuyla kimliğini ortaya koyan devlet tiyatroları başta olmak üzere ödenekli tiyatrolarımız, böyle bir tavra sahip değildir. Kurumların ideolojik yönelişi ise hükümet, parti ve iktidar politikalarına göre değişken olunca, ödenekli tiyatroların repertuar politikası arapsaçına dönmüştür. Bu karmaşa içinde değişmeyen tek şey, batı tarzı, klasik, benzetmeci, gerçekçi biçime sahip oyunların sahnelenmesine yönelik ısrardır. Bir kez daha vurgulamak gerekir ki kimliği, devlet tarafından belirlenen yapısı, iktidar ile uzlaşma içindeki tek yönlü oyun seçme yaklaşımıyla bu kurumlar, bu çalışma açısından sorunlu bir durumdadır.

Aslında ödenekli tiyatroların kemikleşmiş, sorunlu politikaları sanatçılar ve tiyatro bilimciler tarafından çeşitli şekillerde dile getirilmiştir. Yıllar yılı bu kurumlara dair bir yenilik beklentisi vardır. "Devlet ve şehir tiyatrolarının belli

---

[130] Selen Korad Birkiye, "Devlet Tiyatrolarının Repertuar İlkeleri", **TEB Oyun,** Sayı 7, 2010, s. 89

[131] **A. y.**

revizyonlara ihtiyacı olduğunu kimse reddetmiyor ama bunun özerklik yönünde, daha fazla özgürleşme yönünde yeniden yapılanma olması gerekiyor. Mevcut yapılanmanın özgürleştirme yönünde olması gerekiyor."[132] sözleri bu beklentinin göstergesidir. Bu sözler bu çalışma açısından şöyle de yorumlanabilir: ödenekli tiyatrolara batı tarzı, klasik gerçekçi, dram yönünde bir eğilimi getiren ve bu tek yönlü anlayışı besleyen büyük oranda devlet olduğu için, devletten özgürleşme, özerkleşme kaçınılmaz olarak bir takım arayış ve değişimleri getirecektir. Sanatçı özerkleştiğinde, repertuar ve sahnelemede devletten bağımsız olarak söz sahibi olduğunda kurumu da yenileştirebilir. Ancak böyle bir özgürleşmeyi sağlamak, devlet politikalarında farklılaşma beklemek, ödenekli tiyatroların devlet ve siyasetten özerkleşmesi biraz zorlu bir yol gibi görünmektedir.

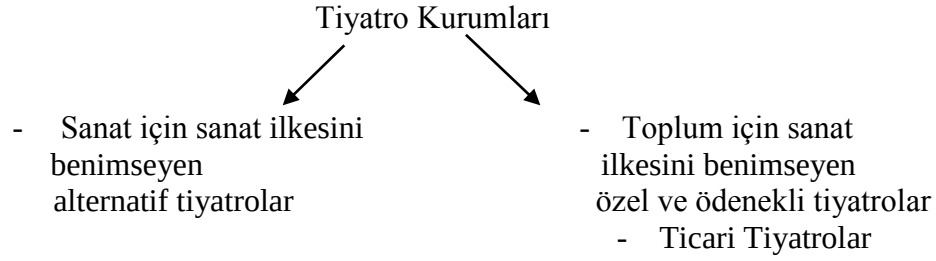
Devlete bağlılık ona bağımlılığı ve tek tip bir sahneleme anlayışını doğuruyorsa, özerk olmak makul bir çözüm olarak görünüyorsa, devlete bağlı olmayan, özerk tiyatro kurumlarında böyle bir sorunun da olmaması gerekir. Geri dönüp Tablo 1'deki rakamlara bakılırsa, devlete doğrudan bağlı olmayan, özel tiyatrolarda hem yerli oyunların hem de "modern ve modern sonrası, açık biçim, parçalı yapılı, gevşek dokulu" oyunların, çağdaş ve deneysel yaklaşımların, özellikle 2000'li yıllarda, sayıca ezici çoğunlukta olduğu görülecektir. Günümüze ilişkin bir saptama yapmak ve çözüm sunmak amacında olan bu çalışmada, günümüzde yaşamakta olan özel tiyatroların biçimsel ve içeriksel bir çeşitlilik sunması son derece olumlu bir gelişme olarak okunabilir. Bu bağlamda özel tiyatrolara biraz daha yakından bakmak gerekir.

Cansu Karagül alternatif tiyatrolara yönelik çalışmasında, Bourdieu'nun ölçütlerinden hareketle tiyatro alanını iki kutba ayırır: "Tiyatro alanının iki kutbu 'sanat için sanat' ilkesini benimseyen alternatif tiyatro mekanlarında sahne alan

[132] Orhan Alkaya, "Ödenekli Tiyatrolarda Son Gelişmeler ve Beklentiler", **TEB Oyun,** Sayı 14, 2010, s. 65

tiyatro toplulukları ve ‘toplum için sanat’ ile ‘ticari sanat’ ilkesini benimseyen tiyatrolarla kurulmuştur.”[133] Bu ayrım şöyle bir şemayla daha iyi özetlenebilir:

Şekil 1: Türkiye’deki tiyatro kurumlarına yönelik bir sınıflandırma modeli



Cansu Karagül, **Alternatif Tiyatrolar**, Ankara, Habitus Yayınları, 2015

Yukarıdaki Şekil 1’de gösterilen, ilk kutupta yer alan topluluklarda sanatsal kaygı yoğun, ekonomik güç sınırlıdır; ikinci kutuptaki ilk grup, sanatsal kaygı gütmekle beraber topluluğun beğeni ve algısını da gözeten, ekonomik olarak daha güçlü tiyatrolardan oluşur, ikinci kutbun ikinci grubundaki tiyatrolar ise ekonomik olarak çok güçlüdür, büyük prodüksiyonlara yönelir, sanatsal kaygıdan çok kitlenin beğeni ve eğlencesini merkeze alır. Bu çalışmada, Tablo 1’de yapılan sınıflandırmada, alternatif tiyatrolar ve toplum için sanat anlayışını benimseyen özel tiyatrolar, özel tiyatrolar ibaresi ile, tabloya dökülen araştırmanın kapsamı içine alınmıştır. Ödenekli tiyatrolar ayrı tutulmuş ve yukarıda değerlendirilmiş, ticari özel tiyatrolara ise hiç bakılmamıştır. Çünkü sanatsal kaygıyla hareket etmeyen bu kurumlarda biçimsel ve içeriksel bir arayış görülmesi beklenemez. Tiyatro Kedi, Tiyatro Kare, Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, BKM Oyuncuları, Sadri Alışık Tiyatrosu gibi tiyatrolarla örneklendirilebilecek olan bu kurumlar, kitlenin seyir alışkanlığına uygun oyunlar sunduğundan incelemeye alınmamıştır.

Tablo 1’de görülmüştür ki, özel ve alternatif tiyatrolarda yerli oyunlar ve gerçekçi olmayan, gevşek dokulu, parçalı yapılı, açık biçim oyunlar ödenekli tiyatrolarda oynanan bu tür oyunlara oranla çok daha fazla sayıdadır. Şu halde yeni arayışlarla karakterize edilen özel ve alternatif tiyatrolar ile ödenekli tiyatrolar

[133] Cansu Karagül, **Alternatif Tiyatrolar**, Ankara, Habitus Yayınları, 2015, s. 147

arasında, biçimsel yöneliş konusundaki bu rakamsal farklılığın nedeni, devlete bağlı olup olmama sorununda aranmalıdır. Sunulan manzara şunu göstermektedir: Tiyatromuzda gerçekçi yönelişteki tek tip sahneleme anlayışı, ancak devletten özerkleşme ile kırılabilmektedir. Çünkü tiyatro alanının özerkliği ekonomik, siyasi alan ve devlet alanıyla ilişkisi tarafından belirlenmektedir; alternatif tiyatrolar geliştirdikleri stratejilerle bu alanların etkilerini minimuma indirebilmektedir.[134] Bu durumda, bu çalışmanın odak sorunsalı olan benzetmeci, gerçekçi sahneleme doğrultusundaki tek tip tiyatro anlayışımız sorununun çözümü için, alternatif tiyatroların özerkleşme stratejilerine yakından bakmak aydınlatıcı olur.

Alternatif kavramı sözcük olarak, baskın olan karşısında tercih nedeni olabilecek "yeni" bir yönelişi akla getirir. Sözcük, alışılmış olanlar arasında farklı bir seçenek anlamını çağrıştırır. Sözcüğün alındığı kaynakta, verili olana başkaldırı vardır. Alternatif tiyatronun kaynağı olan "alternatif toplum kavramı 1968'teki (…) politik başkaldırıların özlemini dile getirir. İşte bu yıllarda alternatif tiyatro ile kurulu düzenci kurumlaşmış tiyatro arasındaki ayrım da keskinleşir."[135] Başkaldırı ve farklılık ile karakterize edilen alternatif tiyatroların tüm özellikleri, tam da bu nedenle, kurumsallaşmış tiyatroların anlayışına taban tabana zıttır. Bu özellikler şu şekilde sıralanabilir:

> 1. Alışılmış geleneksel tiyatro seyircisinden ayrı bir seyirciye yönelmek.
> 2. Bu yeni seyirciye güncel gerçekliği barındıran bir içerik sunmaya özen göstermek.
> 3. Yeni bir dram yapısı ya da türü elde etmek.
> 4. Yeni yığınlara ulaşacak tiyatroda yeni iletişim biçimleri denemek.
> 5. Tiyatronun yeni işlevi şimdiye dek kültür etkinliğinde hesaba alınmayanların kültürü ve sanatını yaratmak yani yeni bir toplum yaratmaktır.
> 6. Bu toplumun çevresine ve etkinliğin işlevine uygun fabrikalar, depolar, atölyeler, okullar, sokaklar, meydanlar gibi mekanlar seçmek.
> 7. Tiyatronun bir 'yaşantı' sanatı olma niteliğinden hareketle bu yaşantıyı gününü doldurmuş içerik, yapı ve ilişkilerin dışında yeni çevrelerde oluşturmaya çalışmak.[136]

---

[134] **A. e.** s. 225
[135] Sevinç Sokullu, "Alternatif Tiyatro Serüveni", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 8, 1988, s. 52
[136] **A. e.** s. 75

Bütün bu özelliklere bakıldığında, alternatif tiyatrolarda, klasik, batı tarzı, dramatik yapıya dayalı, benzetmeci, gerçekçi, kapalı biçimde sahnelenen oyunlardan ve bu oyunları tercih eden kurumsallaşmış ödenekli tiyatro anlayışından tamamen farklı bir yaklaşım olduğu açıkça görülmektedir. Ortalama herkese seslenen, tarihi ya da evrensel konuları, klasik dramatik yapıyla, gerçekçi bir atmosferde, seyirciye kapalı bir biçimle, çerçeve sahnede sunmaya eğilimli geleneksel, konvansiyonel tiyatroya başkaldıran alternatif tiyatrolar, en yoğun vurguyu tiyatroya dair her şeyde "yeni" yi arama konusunda yaparlar. Bu yüzden tiyatromuzda bir yenilik varsa veya yapılacaksa, bunu ancak alternatif tiyatrolardan beklemek yanlış olmaz. Çünkü yapılan araştırma göstermiştir ki, tiyatroda bir yenilik yapabilmek için devletten ekonomik destek almamak gerekir. Zira ödenekli tiyatroların tartışıldığı önceki satırlarda açıkça görülmüştür ki, devletten ödenek alan kurumlar özerk olamamakta, devletin desteklediği hakim anlayışı sürdürmektedir.

Alternatif tiyatroların hemen hepsi, devlet desteği almadığı için ekonomik zorluklarla beraber anılır, bu kurumlarda imkanlar sınırlıdır. Ama sınırlı imkanlar alternatif tiyatrolarda yaratıcılığı tetiklemiş ve özerklik konusunda, hakim anlayışın sızmasına karşı bir koruma kalkanı görevi üstlenmiştir. Öncelikle çerçeve sahneye sahip tiyatro mekanları pahalılığı nedeniyle onlara kapalıdır. Bu yüzden alternatif mekanlarda tiyatro kurmak, oyun sergilemek durumunda kalmışlardır. Mekan kendi sahneleme anlayışını üretir, çerçeve sahnenin gerçekçiliği koşullaması gibi alternatif mekanlar da gerçekçilik karşıtı bir sahneleme ya da farklı bir tür gerçekçilik anlayışı gerektirmiştir. İşte bu, bu çalışmanın sorunu olan klasik, benzetmeci gerçekçilik yönündeki tek tip anlayışın kırılması ve yeni biçimlerin aranması anlamına gelir. Dolayısıyla bu çalışmadaki sorunun çözümü olan biçimsel yenileşme alternatif tiyatro hareketinin özünde mevcuttur.

> Alternatif tiyatrolar klasik ya da ana akım olarak nitelendirilen biçimsel kalıpların dışına çıkarak farklı denemelere yer verme eğilimindedir. Farklılık vurgusu 'alternatif', 'çağdaş', 'deneysel', 'avangart', 'klasik olanın dışında' sözcükleriyle belirtilir. Bu sözlerle belirtilmek istenen hem sahne uzamının konvansiyonel İtalyan sahne uzamından farklı olması hem de sahne uzamının farklı kullanımlarına bağlı olarak oyuncu ve seyircinin konumunu

farklılaştıran, klasik seyir algısının dışına çıkan oyun denemelerine yer verilmesidir.[137]

Artık seyirci gösterimin gerçekliğinin pasif izleyicisi olarak daha aşağıda ya da daha yukarıda değil, genellikle gösteriyle hemzemin durumda, gösterinin içindedir. Mekan, biçimsel yönelişi, seyirciyle kurulan ilişkiyi, seyirci profilini değiştirmiştir. Bu değişim içerikte değişimi de gerektirir, böyle bir biçimi talep eden yeni metinlere ihtiyaç duyulur. Ayrıca alternatif tiyatroların özelliklerinden biri olan, içerikte güncel gerçeklere yer verme çabası, güncel metinleri zorunlu kılar. Klasik anlayışla biçimlenmiş, geçmişin gündemini konu alan dramatik yazın külliyatı, bu zorunluluk ve ihtiyaca cevap verememektedir. Bunun yanında, klasik metinleri sahnelemek için gerekli olan telif ücretini sağlamak da sınırlı imkanlara sahip bu topluluklar için ekonomik bir sorun oluşturur. Böylece topluluklar kendileri oyun yazmaya yönelerek oyun yazarlığımızdaki farklılaşmanın da yol açıcısı olurlar. Söz gelimi Altıdan Sonra Tiyatro çeviri oyunlar yerine kendi özgün oyunlarıyla repertuar tiyatrosu olma yolunda ilerlerken topluluk için çoğu oyunu yazan Yiğit Sertdemir'i[138] çağdaş Türk oyun yazarlığına kazandırmıştır. Tiyatro 0.2 benzer bir çabayla "Çeviri oyunları azaltarak kendi yazdığımız metinlerin sayısını artırmaya çalışıyoruz."[139]demektedir. Tiyatro Boğaziçi oyunlarının hemen hepsini topluluk olarak kendi üretmiş, güncel oyun metni konusundaki boşluğa bu metinlerle cevap aramıştır.[140] Dolayısıyla alternatif tiyatro hareketi yalnız mekan tercihi ve sahneleme üslubu konusunda yeni anlayışları getirmekle kalmaz, bu anlayışlara uygun, yeni ve özgün oyun yazım biçimlerinin doğmasını da sağlar.

Tiyatro kurumsallaşmasına alternatif sunan bu tiyatrolar tam da bu nedenle genellikle bu kurumsallaşmaya yabancı bireylerin buluşma noktasıdır. Daha açık söylemek gerekirse alternatif tiyatro yapan kişiler, hakim anlayışı sürdüren tiyatro kurumlarına uzaktır. Onlar tiyatro alanının dışarlıklı üyeleridir, kurumlarla

---

[137] Karagül, **Alternatif Tiyatrolar**, s. 148-149
[138] Nilgün Kurt, "Altıdan Sonra Tiyatro: Amatör Tiyatro Samimiyeti", **TEB Oyun,** Sayı 15, 2010, s.23
[139] Eyüp Emre Uçaray, "Tiyatro 0. 2: Size Dokunacak Kadar Yakın", **TEB Oyun,** Sayı 15, 2010, s. 30
[140] İlker Yasin Keskin, "Tiyatro Boğaziçi: Kendi Yağımızda Kavrulmaktan Her Zaman Uzak Durduk", **TEB Oyun,** Sayı 15, 2010, s. 34

özdeşleşen profesyonel tiyatro yaşantısı karşısında, kendini kabul ettirmek için ek bir çaba sarf etmesi gereken, "amatör" kişilerdir. Alternatif tiyatroların kaynağı amatör tiyatrolar ve üniversite tiyatroları, üyeleri ise genellikle kurumsal bir tiyatro eğitimi almamış bireylerdir. Hatta çoğu başka işlerde çalışır, tiyatroyu iş olarak görmez, maddi kazanç beklemez, yalnızca tiyatro yapmak istedikleri için tiyatro yaparlar. Örneğin Tiyatro Oyunbaz ODTÜ şenliklerinde bir araya gelen insanların dostluklarından doğmuştur, çoğu beyaz yakalılardan oluşur ve mesai saatinden sonra ikinci hayat olarak gördükleri tiyatroya başlarlar.[141] Altıdan Sonra Tiyatro üyeleri üniversiteden beri bir arada olan İTÜ kökenli mimar, mühendis ve akademisyenlerdir, yaptıkları işten hiçbir maddi çıkarları yoktur.[142] Aynı şekilde, adından da anlaşılacağı gibi Tiyatro Boğaziçi, Boğaziçi Üniversitesi'nde okuyan öğrencilerin dahil olduğu öğrenci kulüplerinden Boğaziçi Üniversitesi Oyuncularında tiyatroya başlamış ve deneyim kazanmış kişilerden oluşmaktadır.[143] Örnekler çoğaltılabilir, ama bütün örneklerdeki ortak nokta, alternatif tiyatro üyelerinin tiyatro alanının dışından gelmesi ve alanda kabul görmek için inanç ve sabırla mücadele vermek durumunda kalması, bunun da yeni arayışlara yol açmış olmasıdır. Kuşkusuz bu saptama çoğunluğu oluşturan bulgulardan türemiş bir genellemedir. Yani alternatif tiyatrolarda bulunan kişilerin arasında gerek oyuncu gerek yazar olarak tiyatro eğitiminden geçmiş, alanın içinden gelen isimler de bulunur: Murat Daltaban, Yiğit Sertdemir, Berkun Oya… Ancak bunlar genel görünüm içinde istisna teşkil etmektedir. Aldıkları eğitime veya tiyatro kurumsallaşmasının içinden gelmelerine rağmen farklı bir tavır geliştirmiş böyle birkaç isimden söz edilebilir. Ama bunlar alternatif tiyatrolara ve bu kurumları biçimlendiren bireylerin çoğuna yönelik oluşan, yukarıda pek çok alıntıyla desteklenen genel kanıyı kıracak boyutta örnekler değildir.

İstisnalar bir tarafa bırakılacak olursa, alternatif tiyatroların genellikle tiyatro eğitimi almamış kişilerden ya da alanın dışarılıklı üyesi olan hevesli, gönüllü amatörlerden oluşması bu kurumların iş yeri olarak biçimlenmesine engel olur,

---

[141] Tiyatro Oyunbaz, "Değiştirebilmek Umuduyla Değiştirmek İçin Eyleme Geçmek", **TEB Oyun,** Sayı 15, 2010, s. 18
[142] Kurt, **a. g. e.**, s. 23
[143] Keskin, **a. g. e.** s. 34

bireyler bu kurumlarda yapılanlara iş olarak bakmazlar. Bir başka deyişle tiyatro onlar için kazanç beklenen bir iş değil yalnız istekle ve haz almak için yapılan bir faaliyettir. Çünkü çoğunluğu geçimlerini başka işlerden sağladığı için tiyatroyu gelir kaynağı olarak görmez. Ayrıca profesyonel, kurumsal tiyatro oyuncuları için söz konusu olan, iş arkadaşları arasındaki zorunlu birliktelik durumu, burada yerini tercihe bırakır, topluluk üyelerini bir araya getiren ve bir arada tutan değil dostluktur.

Bütün bunlar bir araya geldiğinde, alternatif tiyatro üyelerinin, üyeler arası ilişkilerin ve bu tiyatroların kimliğinin ödenekli tiyatro kurumlarından çok "farklı" olması dolayısıyla yeniliğe açık bir yapıyı beraberinde getirdiği görülmektedir. Ancak burada altı kalın hatlarla çizilmesi gereken nokta, üyelerin çoğunun tiyatro kurumlarında kendine yer bulamamış olması çünkü istisnalar dışında birçoğunun kurumsal bir tiyatro eğitimi almamış olmalarıdır. Alternatif tiyatro yapılanmasında yer alan ancak istisnai boyutta kalan eğitimli kişiler ise hakim olan çizginin dışında kendine özgü arayışlar geliştirmişlerdir. Öyleyse ödenekli tiyatrolarda yeniliğe olanak tanımayan tek yönlü sahneleme ve repertuar anlayışında, oyun yazarlığında tek tip bir biçimsel yaklaşımın benimsenmesinde en büyük payı olan, "profesyonel" tiyatro alanını işgal eden eğitimli kişilerdir. Zaten kurumları var eden kişilerdir. Ödenekli tiyatro kurumlarını kuşatan eğitimli kişiler, bu çalışmada tek yönlü ve sorunlu bir yaklaşım olduğu savunulan gerçekçiliği, bu kurumların kimliğindeki hakim anlayış haline getirmişlerdir. Bu durumda tiyatromuzda sahneleme ve yazında, kurumsal tiyatrodaki tek yönlülüğün, bir başka tiyatro kurumsallaşması olan tiyatro eğitim kurumlarından kaynaklandığı yorumunu yapmak mümkündür. Baskın yazın ve sahneleme anlayışı, ancak onu içselleştirmiş bireylerce sürdürülür. Bu bireylerin de tiyatro eğitiminden geçen profesyoneller olduğu düşünülürse, tiyatro kurumlarındaki tek tip anlayışı sürdüren bir başka kurum olarak tiyatro eğitim kurumlarını da incelemek gerekir. Ödenekli tiyatroları baştan başa kuşatan sanatçılar, repertuarda yer alan oyunlarıyla yazarlar, ülkemizdeki tiyatro eğitim kurumlarından çıkmıştır. Böyle bir eğitim almamış "amatörler" tarafından, alternatif tiyatrolarda yazılan ve sahnelenen oyunlarda yeni arayışların olmasına karşılık, tiyatro eğitim kurumlarından çıkmış, "profesyonel" isimlerin sardığı ödenekli tiyatrolardaki sahneleme ve yazın anlayışında tek tip bir yaklaşım sorgulanmadan benimsenmiştir.

Demek oluyor ki tiyatromuzdaki tek yönlülük ve oyun yazarlığımızdaki sorunlar, kaynağını büyük oranda tiyatro eğitim sisteminden almaktadır. Peki bu kişiler nasıl bir eğitim almaktadır ki, tiyatro kurumsallaşmasında yenilik arayışı göstermeyip var olan tek tip yaklaşımları benimseyerek güçlendirirler? Farklı arayışlarla yeni biçim denemesi içermeyen, var olan kalıpları yineleyen oyunlar yazarlar? Bu sorulara cevap bulmak, bu çalışmanın odağına alınan sorunun kaynağı ve çözümüne ulaşmak için, sıradaki başlıkta tiyatro eğitim kurumlarımızın sorunsal niteliğini tartışmak gerekmektedir.

4. Türk Tiyatrosunda Repertuar Ve Sahneleme Sorununda Tiyatro Eğitim Kurumlarının Etkisi

Türk tiyatro eğitim kurumları bugün sayıca oldukça fazladır ancak bu, başlangıçtan beri durumun böyle olduğu anlamına gelmez. Zira Türk tiyatro eğitimi 1914'te Darülbedayi'in kurulmasıyla başlamış, 70'li yıllara değin tiyatro eğitim kurumu olarak etkin rol oynayan yalnızca iki okul olmuştur: Darülbedayi'in uzantısı olan İstanbul Belediye Konservatuarı ve Ankara Devlet Konservatuarı. Daha sonraki tiyatro eğitim kurumlarının sayısının, günümüze dek giderek artması bizi yanıltmamalıdır. Zira nicelikte artış her zaman nitelikte artışın göstergesi değildir. Sayısı giderek artmasına karşılık, açılan tiyatro eğitim kurumlarının hemen hepsi, uzun yıllar tiyatro eğitimini belirleyen söz konusu iki okulun izini takip etmiştir. Araştırma derinleştikçe bu saptama somutluk kazanacaktır. Dolayısıyla tiyatro eğitimi tarihimiz halihazırda çok yeni ve sınırlıdır. Bugünkü tiyatro eğitimi halen önceki kurumların izini takip ediyorsa öncelikle Türkiye'de tiyatro eğitimi tarihinin geriye dönük olarak izini sürmek ve ilk tiyatro okullarının açılış koşullarına yakından bakmak gerekir.

4.1. İlk Tiyatro Okullarımızda Batı Etkisi

Türk tiyatro eğitiminin tarihi 1914'te Darülbedayi'in kuruluşuyla başlar. Daha önce de söylendiği gibi, Darülbedayi yalnızca bir tiyatro kurumu değil aynı zamanda bir tiyatro okulu olarak kurulmuştur. Yine bir önceki başlıkta işaret edildiği gibi, tiyatro kurumu olarak da tiyatro okulu olarak da Darülbedayi'in başında

bulunan isim, gerçekçi anlayışın batı tiyatrosundaki önemli temsilcilerinden Andre Antoine'dır. Buradan hareketle Andre Antoine'ın bu okulu, batı tarzı, klasik, gerçekçi sahneleme ve oyunculuk anlayışı üzerine bina ettiğini düşünmek zor olmaz. Zira bir önceki başlıkta, kurumun repertuar anlayışının da bu yönde olduğu vurgulanmıştır. Bu yüzden musiki ve tiyatro bölümlerinden oluşan Darülbedayi'de müzik bölümü, Avrupa üslubu ve alaturka olmak üzere iki kesim içinde düşünüldüğü halde, tiyatro bölümü yalnız batı tiyatrosu açısından ele alınmıştır oysa o sırada devletin elini uzatabileceği bir Türk tiyatrosu vardır.[144] Ancak göstermeci, soyut bir anlayışa dayanan geleneksel tiyatromuz, bu ilk tiyatro okulunda görmezden gelinmiştir. Kuşkusuz bunun suçlusu Antoine değil dönemin batılılaşma ideolojisi bağlamındaki tavrıdır. Kim bilir Antoine'ın belki yüzyıllardan beri süren metinsiz bir Türk tiyatrosu olduğundan bile haberi yoktur.

Son kertede ilk tiyatro okulumuzda eğitim, benzetmeci, gerçekçi sahneleme ve oyunculuk anlayışı ekseninde olup buna tamamen zıt, göstermeci, soyut anlayıştaki geleneksel tiyatromuz ise bu eğitim programının tamamen dışında bırakılmıştır. Bu durum bu çalışma açısından büyük önem taşır. Çünkü "Darülbedayi'in ödenekli bir tiyatro olarak kurulmasından yirmi iki yıl kadar sonra Ankara'da bir devlet konservatuarının, otuz beş yıl kadar sonra da bir devlet tiyatrosunun kurulması yine 1914'teki anlayış içinde ortaya çıkar."[145] Dolayısıyla bu tutumun sonraki kurumlara aynen taşınması, ilk tiyatro okullarımızda batı etkisinin ve batı tarzı, benzetmeci, gerçekçi sahneleme ve oyunculuk anlayışının baskın olduğu anlamına gelir.

Darülbedayi, ülkede savaş çıkması ve Antoine'ın ülkesine geri dönmesi üzerine tiyatro okulu olma kimliğini terk eder. Ancak aynı kurum bünyesinde 1933 yılında bir Tiyatro Meslek Okulu açılır. İstanbul'da bir konservatuar açılması çabasıyla dönemin belediye başkanı Viyana'dan Joseph Marx'ı İstanbul'a getirir.[146]

---

[144] Nutku, **Darülbedayi'in Elli Yılı,** s. 19
[145] **A. e.** s. 5
[146] Müzeyyen Buttanrı, "Cumhuriyet Devri Türk Tiyatrosunda Batı Etkisi" **Türkoloji Araştırmaları,** Sayı 5, 2010, s. 57

Dolayısıyla yine bir okul, batılı bir tiyatro adamı tarafından getirilen bir eğitim anlayışıyla kurulmaktadır. Ancak okul iki yıl sonra bütçe yetersizliği nedeniyle kapanır, 1944 yılında bu defa da İstanbul Belediye Konservatuarı olarak yeniden açılır ve 1951'de oyunculuk eğitimine başlar.[147] Kuşkusuz Andre Antoine ile temeli atılıp Joseph Marx tarafından geliştirilen batı tarzı, benzetmeci, gerçekçi oyunculuk doğrultusundaki eğitim, Darülbedayi ve Tiyatro Meslek Okulu'nun devamı olan bu okuldaki eğitimi de şekillendirecektir. İstanbul Belediye Konservatuarı uzun yıllar tiyatro eğitimimizde belirleyici rol oynayan kurumlardan biri olacaktır. Bu okul, 1985 yılından itibaren İstanbul Devlet Konservatuarı adıyla İstanbul Üniversitesi'ne bağlanır.[148] İstanbul Devlet Konservatuarı'nın bugüne değin tiyatro eğitimi veren kurumların başında geldiği düşünülürse, 1914'te başlayan söz konusu anlayışın bugüne dek etkili olduğu sonucuna varılabilir. Bu durum ilerleyen sayfalarda daha net anlaşılacaktır.

Darülbedayi'den Tiyatro Meslek Okulu'na, oradan İstanbul Belediye Konservatuarı'na evrilen bu kurumun yanında, Türkiye'de konservatuar eğitiminin başlangıcını oluşturan ve uzun yıllar eğitimde etkili olan ikinci bir kurum da Ankara Devlet Konservatuarı'dır. 1936'da yine batılı bir ismin, Carl Ebert'in danışmanlığı ve yönetiminde kurulan bu ilk konservatuarda tamamen batılı bir eğitim modeli uygulanır.

> "Devlet Konservatuarı'nda tam anlamıyla Batı tarzı eğitim yapılacak, geleneksel Türk tiyatrosu ile ilgili öğretime kesinlikle yer verilmeyecektir. Tiyatro tarihi dersinde de Batı tiyatrosu tarihi okutulacaktır. Okulun kuruluşundaki ana düşünceler de yabancı uzmanlar tarafından tespit edilmiştir. Kadrolar, yine Avrupa'da Batılı sanat eğitiminden geçen elemanlardan oluşturulur. (…)Türk sahnesinin kuruluşunun tamamen Batılı bir dramatik eğitim programına ve yabancı sanatçılar eline bırakılması (söz konusudur.)"[149]

---

[147] Özdemir Nutku, "Eğitim ve Tiyatro Eğitimi", **Tiyatro Eğitimi Sempozyumu Bildiriler**, Ed. Özlem H. Öztürk, Burcu Y. Şeyben, İstanbul, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2010, s. 17

[148] İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tarihçesi, (çevrimiçi) http://konservatuvar.istanbul.edu.tr/?p=6545, Nisan.2016

[149] Buttanrı, **a. g. e.** s. 57-58

Eğitim programında geleneksel tiyatromuza yer verilmemesi bir yana, konservatuar programına alınan batılı eğitim modeli de tiyatro geleneğimizin göstermeci anlayışına karşıt doğrultudadır. Carl Ebert tarafından uygulanan yöntem Alman yöntemi olur. "Aslında o yıllarda, ister Fransız, ister Rus, ister Alman yöntemi olsun, tüm tiyatro eğitimleri, küçük ayrılıklarla aynı yöntemde birleşmektedir."[150] Bu yöntemin, batıda uzun yıllar hakimiyetini sürdürmüş gerçekçi sahneleme ve oyunculuk doğrultusunda şekilleneceğini düşünmek çok zor olmaz. Ayrıca hem İstanbul Belediye Konservatuarı hem de Ankara Devlet Konservatuarı'nda batılı yönetmenlerin hemen ardından etkili olan bir başka isim Muhsin Ertuğrul'dur. Bir önceki başlıktan hatırlanacağı gibi, Muhsin Ertuğrul da sahnede gerçeklik yanılsaması yaratma çabası üzerine kurulu bir tiyatro anlayışına sahiptir ve yazılarının hemen hepsinde bunu anlatır.

Oyun yazarlığı eğitiminde de durum farklı değildir. 1958 yılında Ankara Üniversitesi'ne bağlı olarak kurulan Tiyatro Enstitüsü, ülkemizde oyun yazarlığı eğitiminin ilk kez başladığı kurumdur. Amerika'da böyle bir eğitim tecrübesinden geçen Prof. Macgowan, enstitünün ilk oyun yazarlığı hocası olmuştur, tiyatromuzun en önemli yazarları ondan ders alır, ondan sonra da bir başka Amerikalı Profesör Grant Reford oyun yazarlığı derslerini sürdürür; enstitü önce tiyatro kürsüsü sonra tiyatro bölümü olur, uzun yıllar boyunca kurumun oyun yazarlığı hocası ise Turgut Özakman'dır.[151] Dolayısıyla oyun yazarlığı eğitimi konusundaki ilk model de batıdan gelmiştir. Buradan hareketle oyunculuk eğitiminde gerçekçiliğin egemen olmasına koşut olarak, yazarlık eğitiminde de klasik, gerçekçi, dramatik yapıya dayalı yazım tekniğinin öğretildiği akla yakın gelir. Zira bölümün uzun yıllar eğitim vermiş ilk oyun yazarlığı hocası olan Turgut Özakman, bu yapıda birçok oyun kaleme almış ve bu yapıdaki yazarlık tekniğini öğretmek amacıyla "Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği" adında bir de kitap yazmıştır. Bu çalışmanın birinci bölümünde klasik, dramatik yapı ve gerçekçilik arasında ilişki kurarken, söz konusu eserden pek çok alıntı yapılmış olması da bunun göstergesidir. Ayrıca bu kitap yazarlık eğitimi

---

[150] Can Gürzap, "Ankara Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümünde Eğitim", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 7, 1976, s. 79
[151] Sevda Şener, "Tiyatro Öğretimi ve Eğitimi", **Tiyatro Eğitimi Sempozyumu Bildiriler**, s.14

veren kurumların başucu kitabıdır. Buradan hareketle başlangıçtan bugüne yazarlık eğitiminde kapalı biçim, dramatik yapıyı öğretmenin başat olduğu söylenebilir. Bu durum ilerleyen sayfalarda açıklık kazanacaktır.

Son kertede batı tarzı tiyatronun ülkemizde yerleştiği dönemde başlayan Türk tiyatro eğitimi kurumsallaşması doğal olarak batılı bir doğrultuda şekillenmiştir. İlk tiyatro okullarımızın tamamı, batılı isimler tarafından kurulmuş ve eğitim modelleri hep batıdan alınmıştır. "Yabancı ustaların yönetiminde gelişen sahne sanatlarımız Batı sistemi ve tekniği ile birlikte, Batı kültürünün kendi geleneği, kendi düşünce ve duygu oluşumu içinde meydana getirdiği üslubun, ifade biçimlerinin de etkisi altında kalmıştır."[152] Bu üslup ya da ifade biçimi uzun bir batı tiyatrosu tarihini etkisi altına alan gerçekçilik olduğundan, bu okullardaki ilk eğitim modelinin de gerçekçi oyunculuk ve klasik, dramatik yapı üzerine şekillendiği akla yakın gelir. Bu durumda tiyatromuzda oyun yazarlığı ve sahneleme anlayışında gerçekçiliğin baskın olması sorununun kaynağı, bu ilk tiyatro okullarında ve onların izini takip eden tiyatro eğitimi kurumsallaşmasında aranmalıdır.

4.2. Yükseköğrenimde Tiyatro Eğitim Kurumlarının Müfredatlarındaki Sorunlar

Ülkemizdeki ilk tiyatro okullarının batılı tiyatro adamları tarafından kurularak bu modeli devralıp benimseyen isimlerce sürdürülmesi, bu sırada geleneksel tiyatromuzun hiç hesaba katılmamış olması, kuşkusuz tiyatromuzun kimliğini problemli bir duruma sokmakta, ayrıca tek yönlü bir eğitim anlayışının benimsenmesi sorununu da gündeme getirmektedir. Ancak bu ilk eğitim modelinin değişmeden kalıplaşması, sorgulanmadan kabul edilip günümüze değin gelmiş olması, çözülmesi gereken daha büyük bir sorun olarak karşımızda durmaktadır. Bu çalışmada Türk tiyatrosu oyun yazarlığı ve repertuar anlayışına yönelik bir önceki başlıkta gündeme getirilen sorunların kaynağı, oyunculuk ve oyun yazarlığı eğitimi veren yüksek öğrenim kurumlarının, değişime kapalı ve tek yönlü müfredat

[152] Lütfü Ay, "Hacettepe Üniversitesinde Tiyatro Eğitimi Ve Tiyatromuzun Üniversitelerden Beklediği" **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 7, 1976, s. 24

anlayışında aranacaktır. Çünkü Türkiye'de tiyatro literatürü ve sahneleme anlayışını belirleyen isimler çoğunlukla bu kurumlarda eğitim almıştır. Yenilik arayışında olan isimler ise genellikle kurumsal tiyatro eğitimi almamış ya da aldığı eğitime karşın bakış açısını genişletebilmiş istisnalardır. Zira bu durum önceki başlıklarda yapılan repertuar taramaları ve alternatif tiyatrolar üzerine yürütülen araştırma sonucu da gözler önüne serilmiştir.

Ekler bölümünde bulunan Tablo 2'de, yukarıda sözü geçen ilk tiyatro okullarının geçmişten günümüze ders müfredatları dökülmüş ve yıllara göre karşılaştırma yapılarak müfredatın değişmeden aynı kaldığı gösterilmeye çalışılmıştır. Bu amaçla, tiyatro eğitimimizi büyük ölçüde belirleyen iki kurum olarak İstanbul Belediye Konservatuarı ve Ankara Devlet Konservatuarı'nın, geçmişteki ve bugünkü müfredatları karşılaştırılmıştır. Bugün İstanbul Belediye Konservatuarı İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı olmuş, Ankara Devlet Konservatuarı ise Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı adını almıştır. İlk tiyatro okullarımızdan, oyun yazarlığı eğitiminin başlangıcı olan, Ankara Üniversitesi Tiyatro Enstitüsü ya da kürsüsü, bugünkü adıyla Tiyatro Bölümü, söz konusu kurumlara göre daha yeni olduğu için, onun müfredatıyla ilgili bir geçmiş-bugün kıyaslaması yapmaya ihtiyaç duyulmamıştır.

Ekler bölümüne koyulmuş olan Tablo 2'ye bakıldığında görülmektedir ki İstanbul'daki konservatuarın müfredatı 1914'ten bugüne pek değişmemiştir. Hareket, konuşma, şan, Türk ve dünya tiyatro tarihi, eskrim, sanat tarihi, oyun çözümleme, dekor-kostüm tarihi ve elbette ki temel oyunculuk dersleri müfredatta çeşitli isimler almış ama hiç değişmeden kalmıştır. 1914'te programda olan Adab-ı Muaşeret dersi ile 1972'de programda yer alan psikoloji dersi bugünkü müfredatta mevcut değildir, daha önceki müfredatta bulunmayan doğaçlama dersi ise bugünkü müfredatta vardır. Bunun dışında kurumun müfredatı kurulduğu yıldan bugüne aynı dersler etrafında dönmektedir öyle ki Belediye Konservatuarı dönemindeki dersler geliştirilip açılarak günümüz müfredatını oluşturmuştur.

Ankara Devlet Konservatuarı 1936 yılında kurulduğunda, müfredatı İstanbul'daki Tiyatro Meslek Okuluyla hemen hemen aynıdır. Yalnızca radyo tiyatrosuna yönelik bir ders Tiyatro Meslek Okulu müfredatında yer almayıp Ankara Devlet Konservatuarı programında bulunmaktadır. Bu dersin programdan çıkarılıp solfej, doğaçlama, eskrim derslerinin programa eklenmesi dışında, bugün, Hacettepe Üniversitesi'ne bağlı olan konservatuar programında hiçbir değişiklik yoktur. Yalnızca var olan dersler açılmış, oranı artırılmış, kapsamı genişletilmiştir. Tiyatro Meslek Okulu Darülbedayi için, Ankara Devlet Konservatuarı sonradan devlet tiyatrosuna dönüşen tatbikat sahnesi için oyuncu yetiştirme ve oyun hazırlama amacına sahip olduğundan, bu iki kurumun programında da oyun çıkarma derslerinin ağırlıklı yer tutuyor olması dikkat çekicidir.

Görüldüğü gibi bugün hala eğitim vermeye devam eden İstanbul ve Ankara Devlet Konservatuarlarının müfredatı, senelerce önce, ilk kuruldukları zamanki müfredatla aynıdır. Aradan yüz yıl geçmesine karşın İstanbul Devlet Konservatuarı, Darülbedayi'den İstanbul Belediye Konservatuarı'na giden süreci takip etmiş, dikkate değer bir farklılaşma göstermemiştir. Aynı şekilde Ankara Devlet Konservatuarı'nın müfredatı da seksen yıl önce Carl Ebert tarafından oluşturulan modeli hala takip etmektedir. Gerçeklik ve gerçekçiliğin çözülmeye uğradığı, tiyatro alanında birçok farklı yöntemin öne sürüldüğü, metnin yerinden edildiği bu yıllarda, tiyatro eğitim kurumlarımızın müfredatında radikal bir değişim görmemek gerçekten şaşırtıcı bir sorun olarak karşımızda durmaktadır. Söz konusu müfredat, oluşturulduğu dönem için yeniyse de bugün için miadı dolmuş, sorgulanmaya değer nitelikte olabilir. Ne var ki modernleşme sürecinde, her türlü yeniliği alıp en iyi şekilde benimsemeye ancak dönüştürmeden kabul etmeye eğilimli "muhafazakar" toplumsal yapımız içinde, yeni bir eğitim modeli de bu şekilde değiştirilmeden muhafaza edilmiş gibi görünmektedir.

Ankara ve İstanbul Devlet Konservatuarı'nı önemli kılan, yıllar yılı Türkiye'de tiyatro eğitimi vermiş ilk kurumlar olmasının yanında, sonraki yıllarda kurulan diğer konservatuarlar karşısında model oluşturmuş olmasıdır. Daha açık söylemek gerekirse bu iki kurumun müfredatı, sunduğu eğitim modeli, bundan sonra

kurulmuş olan hemen her konservatuar için örnek oluşturmuş, dolayısıyla yeni kurulan kurumlarda da farklı bir müfredat, yeni bir eğitim modeli, yeni dersler görmeyi olanaksız kılmıştır. Bu çalışmada yürütülen araştırma kapsamında, uzun yıllardır eğitim veren, mezunları tiyatro kurumlarının geniş bir bölümünde çalışmakta olan konservatuarların günümüzdeki müfredatları, Ankara ve İstanbul Devlet Konservatuarının müfredatıyla karşılaştırılarak bu saptamaya ulaşılmıştır. Müfredatına ulaşılamayan üç konservatuar Konya Selçuk, Akdeniz ve Haliç Üniversitesi'ne bağlıdır. Buna karşılık dört konservatuarın müfredatına ulaşılabilmiş, dolayısıyla toplam dört okul karşılaştırılabilmiştir. Müfredatına ulaşılmış olan Mimar Sinan, Bilkent, Anadolu ve Çukurova üniversitelerine bağlı konservatuarların müfredatlarına yönelik Tablo 3'te yapılan karşılaştırmanın bu konuda yeterince fikir verdiği düşünülmektedir.

Ekler bölümüde yer alan Tablo 3'e kuşbakışı bakıldığında altı okulun müfredatının da büyük oranda paralel olduğu, İstanbul ve Ankara devlet konservatuarlarının, bugün de etkisini sürdüren, ilk kurulduğu dönemdeki müfredatlarıyla benzerlik gösterdiği açıkça görülmektedir. Biraz daha yakından bakıldığında tüm okullarda ortak olan derslerin kimliğine ulaşmak da mümkün olabilmektedir. Şöyle ki Türk tiyatrosu tarihi, dünya tiyatrosu tarihi, oyun çözümleme, konuşma ve diksiyon eğitimi, hareket ve dans eğitimi, mimik-doğaçlama, rol-sahne ya da oyunculuk dersleri farklı isimler ve ağırlıklar taşımakla beraber tüm okullarda mevcuttur. Bu dersler ilk tiyatro eğitim kurumlarımızdaki müfredatla ortaklık göstermektedir. Ayrıca eskrim dersi, kolektif oyun çıkarmaya yönelik bir ders, tiyatronun kostüm, dekor, makyaj gibi destekleyici öğelerine yönelik eğitim içeren dersler ve sanat tarihine, mitlere yönelik bir ders hem geçmişte hem de bugün Ankara ve İstanbul konservatuarlarında mevcuttur. Bu dersler de yine diğer okulların çoğunda, farklı oranlarda müfredatta yer almaktadır.

Böylece ortaya çıkan genel görünüm bugün konservatuarlarda büyük oranda benzer bir müfredat uygulandığını ve bu müfredatın ilk konservatuarlar olan Ankara ve İstanbul konservatuarlarının geçmişteki müfredatlarıyla da benzer olduğunu göstermektedir. Ankara ve İstanbul konservatuarlarının, geçmişle koşut olan

bugünkü programında olmadığı halde, diğer okullarda var olan dersler bu manzara içinde tam anlamıyla istisna olarak kalır. Bu bağlamda yalnızca Çukurova Üniversitesi konservatuarında psikoloji, Anadolu Üniversitesi konservatuarında sinema, çocuk tiyatrosu ve kültürel etkinlikler, Anadolu ve Bilkent Üniversitesi konservatuarlarında mezuniyet proje dersinin "farklı" dersler olarak müfredatta dikkat çektiği söylenebilir. Ancak bunlar da genel manzara içinde istisna durumundadır.

Ülkemizde tiyatro eğitimi veren konservatuarlara yönelik Tablo 3'te yer alan karşılaştırma sonucunda, tek tip bir müfredat anlayışının söz konusu olduğu ortaya çıkmaktadır. Müfredatın çeşitlilikten yoksun, tek yönlü oluşu bir sorundur. Ama daha önemli olan asıl sorun, bu tek yönlü müfredatın yıllarca önce kurulmuş olan tiyatro eğitim kurumlarının müfredatlarıyla hala aynı olmasıdır. Müfredatın bu değişime kapalı niteliği, ister istemez içerik ve anlayışlarda da hiçbir değişim olmadığını akla getirir. Bu değişime kapalılık aslında konservatuar kelimesinin özünde mevcuttur. Kelimenin kökü olan "conserve" saklamak, muhafaza etmek anlamına gelir.[725] Şu halde bu mekan, değişime kapalı, var olanı muhafaza edip saklayan bir yeri tasvir eder. Bu da kaçınılmaz olarak var olan müfredatın değişime kapatılarak muhafaza edilmesi anlamına gelir.

Ülkemizde tiyatro eğitimi veren yükseköğretim kurumlarına, 1970'lerden itibaren günümüze yaklaştıkça, tiyatronun farklı alanlarına yönelik eğitim verip bunu sahne sanatları ya da tiyatro adıyla aynı çatı altında birleştiren okullar eklenir. Bu okullar artık konservatuar olarak değil, yine üniversitelere ancak bu kez üniversite bünyesindeki fakültelere bağlı bölümler olarak kurulmaktadır. Bu durumda bu farklı oluşumdan farklı, özgün bir eğitim modeli beklemek olasıdır. Ne var ki bu model de tıpkı ilk tiyatro eğitim kurumlarımızda olduğu gibi bize ait olmayıp batı ülkelerinden ithal olarak alınmıştır. Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde açılan bu tür bir bölüm için söylenen aşağıdaki sözler bunu kanıtlar nitelikte olup bu çizgiyi izleyen tüm tiyatro eğitimi kurumsallaşması için geçerlidir.

---

[725] **İngilizce-Türkçe Sözlük,** İstanbul, Redhouse Yayınları, 1977, s. 202

> Güzel Sanatlar Fakültesine bağlı, oyunculuk, kuram ve eleştiri, oyun yazarlığı, sahne tasarımı ve reji alanlarından oluşan bölüm Alman Amerikan karma yöntemiyle oluşturulan bir tiyatro eğitimini içeriyordu. Konservatuar eğitiminden farklı olarak üniversal bir eğitim hedeflendi. Çok farklı alanlardan çok farklı dersler müfredata kondu. Şimdi Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde olan bölüm, ileriki yıllarda kurulan tiyatro bölümlerini de teşvik etmiştir. Böylece konservatuar geleneğinden farklı, alternatif bir tarz geliştirilmiştir.[726]

Farklı disiplinleri ilişki içine sokan ve müfredata yeni dersleri dahil eden bu eğitim modeli, kuşkusuz konservatuar eğitiminden farklıdır. Ancak model doğru okunduğunda, aslında fakülteye bağlı tiyatro eğitiminde de müfredatta farklılaşma oranının büyük olmadığı görülür. Ayrıca yukarıdaki sözlerden anlaşıldığı gibi konservatuar eğitiminin kökenine benzer şekilde bu model de yine batı kaynaklıdır. Bu modelin uygulandığı farklı üniversitelere bağlı bölümlerin müfredatları büyük ölçüde birbirine benzemektedir. Bütün bu çıkarımlara, bu çalışmada yürütülen araştırma kapsamında ulaşılan sekiz fakülteye bağlı bölümlerin müfredatları karşılaştırılarak ulaşılmış, bu karşılaştırma eklerde yer alan Tablo 4'te somutlanmıştır. Bu araştırmada uzun yıllardır eğitim veren, tiyatro sahasının geniş bir bölümünde mezunları yer alan, ders müfredatına ulaşılabilmiş olan, beş devlet, üç vakıf üniversitesi müfredatı model olarak alınmıştır. Bu çerçevede Dokuz Eylül, Ankara, Uludağ, Çanakkale 18 Mart, Atatürk, Maltepe, Kadir Has ve Yeditepe üniversitelerine bağlı fakültelerin oyunculuk alanındaki müfredatları karşılaştırılmıştır. Son yıllarda mezun vermekte olan, mezunları tiyatro alanında yer alan Kocaeli, Süleyman Demirel, Haliç, Yeni Yüzyıl ve Beykent Üniversitelerine bağlı fakültelerdeki oyunculuk alanı müfredatlarına ulaşılamamıştır. Ancak Tablo 4'te müfredatı karşılaştırılan sekiz okulun, fakültelere bağlı oyunculuk müfredatlarının niteliğine yönelik yeterince fikir verdiği düşünülmektedir. Konservatuar müfredatlarına yönelik buraya dek yapılan saptamalar düşünüldüğünde, bu yeni bir alternatif olma iddiasındaki eğitim modelini, konservatuarlarda mevcut olduğu tablolarla gösterilen modelle karşılaştırma imkanı da doğacaktır.

---

[726] Önder Paker, "Üniversitelerde ve Konservatuarlarda Tiyatro Eğitimi Paneli", **Mimesis,** Sayı 15, 2009, s. 450-451

Ekler bölümünün sayfalarından Tablo 4'e bakıldığında, müfredatları karşılaştırılan sekiz okulun da, müfredatlarının büyük oranda benzer olduğu ve tablolarda gösterilip önceki sayfalarda detaylandırılan konservatuar müfredatlarıyla koşut olduğu görülmektedir. Öncelikle tüm okullarda ses eğitimi, diksiyon ve konuşma eğitimi, hareket ve dans eğitimi, mimik, doğaçlama, temel oyunculuk eğitimi, sahne ya da oyunculuk adı altında daha ileri oyunculuk eğitimi dersleri ve kolektif oyun çalışmaya yönelik dersler mevcuttur. Yine sekiz okulun yedisinde rol, Türk ve dünya tiyatro tarihi dersleri mevcuttur. Sekiz okulun altısında eskrim, mezuniyet projesi, oyun çözümleme dersleri verilmektedir. Üç okulun müfredatında ise solfej dersi, yönetmenler üzerine dersler ve makyaj, dekor, kostüm gibi tiyatrodaki yardımcı öğelere dair dersler görülmektedir. Bütün bu dersler, tablolarda görülen ve yukarıdaki sayfalarda özetlenen konservatuar müfredatlarındaki derslerle ortaktır. Fakültelere bağlı oyunculuk müfredatlarında, konservatuarlardan farklı olarak söz konusu derslerin ağırlığı, oranı artırılmış, bazı okul müfredatlarında farklı disiplinlerden birkaç derse yer verilmiştir. Söz gelimi iki okulda uygarlık ve sanat tarihi, estetik ve felsefe, tiyatro işletmeye yönelik dersler görülür. Yine çocuk tiyatrosu, sinema, fiziksel tiyatro, eleştiri, drama ve oyun, mask tiyatrosu alanlarında farklı okullarda birkaç değişik derse rastlanmaktadır.

Bütün bu veriler ışığında derslerdeki kapsam ve oran artmakla birlikte, konservatuarların müfredat çizgisine benzer bir çizgi izlendiği, daha önemlisi fakültelere bağlı oyunculuk bölümlerindeki ders müfredatlarının birbiriyle hemen hemen aynı olduğu görülmektedir. Bir karşılaştırma yapmak gerekirse, vakıf üniversitelerindeki müfredatın devlet üniversitelerine oranla daha kısır olduğunun altı çizilmelidir. Dokuz Eylül, Uludağ, 18.Mart ve Atatürk Üniversitesi müfredatlarında farklı derslere rastlanabilmektedir. Ama bu derslerin ne ölçüde açıldığı, seçmeli ders boyutunda kalıp kalmadığı, oyunculuk derslerindeki çeşitlenmeye hangi oranda katkı sağladığı bilinmemektedir.

Sonuç olarak konservatuarlardan fakültelere, oyunculuk programlarının hemen hepsinde uygulanan eğitim modeli ve ders müfredatı birbirine benzer niteliktedir. Vakıf üniversitelerine bağlı konservatuarlar daha kısıtlı bir programa

sahipken fakültelere bağlı oyunculuk programlarında kapsam genişleyip farklı disiplinlerden derslere de rastlanır. Ancak genel ağırlık içinde bu dersler istisna olarak kalır. Bütün bu veriler ışığında denilebilir ki, Türkiye'de yükseköğrenimdeki oyunculuk eğitimi tek tip bir müfredat çerçevesinde şekillenmiş, yeterli çeşitliliğe rastlanmamıştır. Bunun altında yatan en önemli nedenin, batıdan hazır bir eğitim modeli alınıp uygulanması, sorgulanıp değiştirilmemesi olduğu söylenebilir. Bunda ağırlıklı rol oynayan etken, Türkiye'de oyunculuk eğitiminin uzun yıllar boyunca birbirine benzer özellik taşıyan iki kurum üzerinden yürütülmüş olması, yeni açılan bölümlerde de bu kurumların müfredatının takip edilmiş olmasıdır. Böylesi tek yönlü bir eğitimin içinden çıkan oyuncuların birbirine benzemesi, aynı kalıptan çıkan daha doğrusu aynı eğitimden geçen oyuncuların farklı anlayışlar geliştirebilecek bir çeşitlilik barındıramayacak olması kolayca yapılabilecek bir çıkarımdır.

Ülkemiz tiyatrosunun bir kanadını oyunculuk ve sahneleme oluşturuyor ise diğer kanadını da tiyatro yazını oluşturur. Önceki başlıkta işaret edildiği gibi, oyunculuk ve sahneleme yanında oyun yazarlığımızda da tek tip bir anlayış egemendir. Hatırlamak gerekirse tiyatromuzda Aristocu, klasik, kapalı dram yapısına dayalı oyunların genellikle benzetmeci, gerçekçi bir sahneleme ve oyunculuk anlayışıyla buluştuğu görülmektedir. Bu tek yönlü anlayışın nedeni olan tek tip müfredata dayalı eğitim modeli yalnız oyunculuk eğitiminde değil oyun yazarlığı eğitiminde de görülen bir sorundur. Ülkemizde yükseköğrenim düzeyinde, oyun yazarlığı eğitimi veren okulların müfredatlarına yönelik yapılan araştırmanın sonuçları böyle bir saptama yapmayı gerekli kılmaktadır. Yapılan araştırmada, ülkemizde uzun yıllardır mezun veren, oyun yazarı yetiştiren yükseköğrenim kurumlarından Ankara, Dokuz Eylül, Uludağ, Atatürk ve İstanbul Üniversitesi'nin müfredatlarına ulaşılmış ve dersler birbiriyle karşılaştırılmıştır. Kocaeli ve Süleyman Demirel Üniversitesi'nin müfredatlarına ise ulaşılamamıştır. Oyun yazarlığı eğitimi veren kurumların müfredatlarına yönelik yapılan bu araştırmada ulaşılan sonuçlardan hareketle hazırlanan eklerde yer alan Tablo 5'e bakmak durumu açıkça ortaya koyacaktır.

Eklerde yer alan Tablo 5'te gösterilen verilere ulaşılan araştırma kapsamında müfredatı incelenen okullar, tiyatronun farklı alanlarında bütüncül eğitim verme çabasıyla fakültelere bağlı olarak kurulan bölümler içinde yer alan dramatik yazarlık programlarıdır. Programın adlandırmasındaki "dramatik" vurgusu bile, bu okullarda dramatik yapıyı öğretme odağında bir yazarlık eğitimi verildiğini göstermektedir. İstanbul Üniversitesi dışındaki okullarda yazarlık öğrencileri oyunculuk öğrencileriyle beraber eğitim almaktadır. Bu nedenle Türk ve dünya tiyatro tarihi, oyun çözümleme, kolektif oyun çıkarmaya yönelik dersler, mezuniyet projesi oyunculuk programı müfredatında yer aldığı gibi dramatik yazarlık programı müfredatında da yer almaktadır. Tüm okullarda alan dersi olarak dramatik yazarlık dersi farklı isim ve aşamalarla müfredatta yerini alır, aynı şekilde dramaturji de tüm okullarda mevcut olan bir diğer derstir. Okulların çoğunda çağdaş reji yaklaşımları, eleştiri, mezuniyet projesi ve yazılı anlatım tekniklerine yönelik dersler de yer almaktadır. Ankara Üniversitesi'nde tiyatro kaynaklarına yönelik dersler, Dokuz Eylül Üniversitesi'nde yazarlık problemleri, reklam yazarlığı, Türk tiyatrosu metinleri dersleri, Atatürk Üniversitesi'nde mitoloji, tiyatro sosyolojisi adlı dersler, Uludağ Üniversitesi'nde ise felsefe, çocuk tiyatrosu ve sinema dersleri müfredatta yer alan "farklı" dersler olarak dikkat çeker. Bu nedenle oyunculuk programı müfredatlarına oranla, yazarlık eğitiminde disiplinler arasılık ve çeşitliliğin bir parça daha fazla olduğu söylenebilir. Ancak bunu söylemek için bu derslerin ne ölçüde uygulandığı, açılıp açılmadığı araştırılmalıdır. Tablonun bütününe bakıldığında İstanbul Üniversitesi dışındaki okullarda müfredatların belirgin ölçüde benzerlik taşıdığı görülmektedir. Ders adlarına kuş bakışı bakılırsa İstanbul Üniversitesi müfredatındaki derslerde diğerlerine göre adlandırma düzeyinde dahi olsa farklılık olduğu gözlemlenir.

Son kertede bu araştırma göstermektedir ki, ülkemizde oyunculuk ve oyun yazarlığı eğitimi veren yüksek öğretim kurumlarının müfredatları büyük ölçüde benzer çizgidedir. Müfredattaki farklı dersler bütüne oranla son derece azdır ve bu derslerin açılıp açılmadığı, seçmeli mi zorunlu mu olduğu konusunda net bir bilgiye ulaşılamamıştır. Müfredat bazında yapılan araştırma, ülkemizde tiyatro eğitiminde bir değişmezlik ve tek yönlülük olduğunu göstermiştir. Bu değişmezlik ve tek

yönlülüğün sahneleme, oyunculuk ve oyun yazarlığı alanında, önceki başlıklarda saptanan sorunlarla olan ilişkisini kurmak ve daha sağlıklı sonuçlara ulaşmak adına, müfredatta yer alan meslek derslerinin içeriğine bakmak gerekir. Ders içeriklerindeki benzerlik oranı, müfredattaki benzerliğin, içerikteki benzerliğe etkisi ve bu benzerliğin nasıl bir sonuca yol açtığını anlamak adına, yapılan araştırmayı meslek derslerinin içerikleri doğrultusunda biraz daha derinleştirmek daha sağlıklı sonuçlara ulaşmayı sağlayacaktır.

4.3. Tiyatro Eğitim Kurumlarında Mesleki Alan Derslerinde Belirleyici Olan Yaklaşım

Eğitim kurumlarında tek tip bir müfredatın olması elbette ki önemli bir sorundur. Ancak tiyatromuzda oyun yazarlığı ve sahneleme, repertuar anlayışında tek yönlülük olduğunun saptandığı bu çalışmada, eğitim kurumlarında verilen derslerin hangi doğrultuda şekillendiğini, sorunlu olup olmadığını tespit etmek daha mühimdir. Zira kurumların müfredatları benzer olmakla beraber ders içeriklerinde değişiklikler yapılabilir, farklı anlayışlara yer verilebilir. Ancak kurumların ders içerikleri de birbirine benzer nitelikte ve tek yönlüyse asıl sorun burada başlar.

Bu çalışmada eğitim kurumlarının ders müfredatlarındaki tek tip yönelişin ders içeriklerine nasıl yansıdığını görmek için, müfredatına ulaşılan ve ekler bölümüne koyulup yukarıda yorumlanan tablolarda sözü geçen okulların mesleki alan ders içeriklerine yönelik bir araştırma yapılıp veri toplanmıştır. Bunun için okulların internet sitelerinde yer alan ders tanıtımlarından kaynak olarak yararlanılmıştır. Mesleki alan dersleri olarak temel oyunculuk, sahne ve kolektif oyun çıkarmaya yönelik dersler seçilmiş ve bu derslerin içeriklerine yönelik bir tarama yapılmıştır. Bu doğrultuda eklerde yer alan Tablo 6'da, bu çalışma için model olarak alınan altı konservatuardaki mesleki alan dersleri içeriklerine göre karşılaştırılmıştır. Müfredatta birbirine denk düşen dersler yan yana koyularak karşılaştırmaya imkan tanıyan bir sınıflandırma yapılmaya çalışılmıştır.

Tablo 6'da karşımıza çıkan ilk dersler, öğrencinin okula girdiği ilk yıllarda aldığı role hazırlık, oyunculuğa giriş dersleridir. İçeriklere bakıldığında bu derslerde gözlem, dikkat, konsantrasyon çalışmalarının, rolün amacını ve engellerini belirlemenin, ortamla ilişki kurmanın, rolün yerine geçerek onun adına düşünmenin öğretildiği görülmektedir. Dolayısıyla öğretilen her şey, metin üzerindeki rolü oyuncunun kendi kişiliğiyle bütünleştirmesi, inandırıcı kılabilmesi içindir. İçerikte geçen terimler, birinci bölümde anlatılan, Stanislavski'nin psikolojik gerçekçi oyunculuk yönteminde görülmüş olan vurgulu terimlerdir.

İkinci grubu oluşturan oyunculuk ve sahne dersleri, oyunculuk öğrencisi tarafından ilerleyen yıllarda alınan alan dersleridir. Bu dersler kapsamında öğrencinin oyun metinlerinden roller ve sahneler seçerek çalıştığı anlaşılmaktadır. Bu noktada seçilen rollerin hangi metinlerden alındığı ve hangi yöntemle çalışıldığı önem kazanır. Anadolu Üniversitesi ders içeriklerinde bu konuda bir isim verilmemiş, "belirli bir yöntem" ifadesiyle yetinilmiştir yani ifade biraz bulanıktır. Bilkent Üniversitesi ders içeriklerinde Stanislavski'den ve onun yönteminden başka bir isim ve yönteme rastlanmaz, "çağdaş stiller"in de çalışıldığı söylenmekle beraber bu ifade açılmamıştır. Çukurova Üniversitesi ve Hacettepe Üniversitesi ders içeriklerinde, birinci bölümden hatırlanacağı gibi, oyunculukta "psiko-fiziksel eylem, duygu belleği" gibi gerçekçi oyunculuğun sistemleştiricisi olan Stanislavski'nin getirdiği terimlere ağırlık verilmiş, duygu odaklı bir oyunculuk tekniği odağa alınmış, gerçekçi dramın hareket motoru olan karakter kavramı üzerinde durulmuştur. Yine iki okulun bu derslerde rol çalışmak adına seçildiğini söylediği yazarlara bakıldığında, hemen hepsinin birinci bölümde sözü geçen klasik, gerçekçi batı dramının köşe taşı olan, Shakespeare, Moliere, Racine, Çehov, Lorca gibi isimler olduğu görülür. Buna karşılık ikinci bölümde sözü geçen öncü yönetmenlerden Grotowski, Artaud, Barba ve gerçekçiliği kıran yazarlardan Brecht, Beckett, Heiner Müller gibi isimlerden hiçbirine rastlanmaz. İstanbul Üniversitesi'nde, seçilen metinler için "Türk ve dünya edebiyatının başyapıtları" ifadesi kullanılmıştır, bununla neyin kastedildiği anlaşılmamaktadır. Mimar Sinan Üniversitesi'ndeki yöntem ve parça seçimine dair yeterli veriye ulaşılamamaktadır.

Bütünlüklü bir oyunu kolektif bir şekilde çalışmaya yönelik oyun ve proje derslerinde ise metni okumadan masa başı çalışmasına, rol dağılımından prova sürecine, Stanislavski'nin ilk dönem yapıtlarında öne sürdüğü, metin ve karakter odaklı gerçekçi oyunculuk çalışması aşamalarının takip edildiği görülmektedir. Dolayısıyla metni merkeze alan, dramatik yapıya dayalı, kapalı biçim dramların talep ettiği bir sahneleme anlayışıyla adım adım oyun çalışılmaktadır. Rolü biçimlendirmede farklı yöntemlere yer veriliyorsa da bu belirtilmemiştir. Kaynaklara, oyunculuk dersleri için bahsi geçen yazarlara, Türk ve dünya edebiyatının başyapıtları ifadesine bakılırsa, bu derslerde sahnelenmek üzere daha çok klasiklerden yana bir seçme yapıldığı yorumuna rahatça varılabilir.

Mesleki alan derslerinde kullanılan kaynaklara bakıldığındaysa, kaynak belirten üç okuldan ikisinde, rolü inandırıcı kılmayı amaçlayan gerçekçi oyunculuk yöntemi doğrultusundaki kaynakların seçildiği açıkça görülür. Buna bağlı olarak başı çeken isim Konstantin Stanislavski'dir. Bunun dışında öncü yönetmenlerden ya da gerçekçiliği kıran çağdaş yazarlardan hiçbirinin adı geçmemektedir.

Görüldüğü gibi konservatuar müfredatlarında görülen tek tip anlayış, içerikte de aynen devam etmektedir. Oyunculuk eğitimi veren konservatuarların tamamında klasik, benzetmeci, gerçekçi sahnelemenin talep ettiği Stanislavski yönündeki psikolojik gerçekçi oyunculuk yönteminin öğretilmeye çalışıldığı açıktır. Sistemli bir oyunculuk yöntemi anlamında ilk örnek olması nedeniyle bu yöntemin öğretilmesi doğal olabilir. Ama başka bir yönteme, isme ya da farklı oyunculuk metotlarının öğretildiğine ilişkin en ufak bir imaya rastlanmaması, konservatuar eğitiminde var olan, tek yönlü anlayışı sorunsal kılmaktadır. Böylece bu çalışmanın odağında yer alan, tiyatromuzdaki gerçekçilik sorununun birinci nedeni ortaya çıkmaktadır: Konservatuarlarda değişmeyen, tek tip bir müfredatın hakim olması, bu müfredat içinde de yalnızca gerçekçi oyunculuğun öğretilmesi. Böyle bir oyunculuk eğitiminden çıkan isimlerin alternatif bir yöntem geliştirmesi de öncü yönetmenler tarafından uygulanan farklı teknikleri denemesi de mümkün olmayacaktır.

Ülkemizde oyunculuk eğitimi veren okullar yalnız konservatuarlar değildir. Ülkemizdeki oyunculuk eğitimi adına bütüncül bir saptamaya ulaşmak için, çok yönlü ve disiplinlerarası bir oyunculuk eğitimi hedefiyle fakülte bünyesinde açılan programlara da bakmak gerekir. Bu programlardaki derslerin içeriğinde belki konservatuarlardan farklı bir yaklaşıma rastlanabilir. Bunun için, daha önce eklerde yer alan sayfalarda bulunan, Tablo 4'te müfredatı belirtilmiş olan fakülte bünyesindeki oyunculuk bölümlerinin, mesleki alan derslerinin içerikleri araştırılmış ve ulaşılan sonuçlar eklerde yer alan Tablo 7'de ortaya koyulmuştur.

Beş devlet üniversitesi, üç vakıf üniversitesi üzerinden fakültelere bağlı oyunculuk bölümleri mesleki alan ders içeriklerinin karşılaştırmalı olarak sınıflandırıldığı, eklerde yer alan Tablo 7'ye genel olarak bakıldığında, vakıf üniversitelerindeki alan derslerinin devlet üniversitelerine oranla daha sınırlı olduğu görülür. Devlet üniversiteleri içinde ise, alan derslerinde en büyük ağırlık ve çeşitliliğin Ankara Üniversitesi'nde mevcut olduğu göze çarpar.

Denklik içeren alan derslerindeki ilk grup, özellikle birinci sınıfta görülen, Role Hazırlık, Mimik ya da Doğaçlama adıyla bilinen oyunculuğa giriş dersleridir. Bu derslerin içeriğine genel olarak bakıldığında konsantrasyon, odaklanma, algı ve duyuları geliştirme, inandırıcılık, gerçekçi bir durum oluşturma üzerine temrinler yapıldığı dikkat çeker. Bu terimler bize genel olarak Stanislavski oyunculuğunu hatırlatır zira yer yer psiko-gerçekçi oyunculuk tekniği ve Stanislavski metodunu metinlere aktarmaya yönelik uygulamalar yapıldığı açıkça ifade edilmektedir. Sahne Çalışması ya da Sahne Uygulaması adıyla anılan, ikinci sınıfta başlayan alan derslerinde, kolektif olarak bütünlüklü bir oyun çalışmanın, öğrenciler tarafından ilk kez denendiği anlaşılmaktadır. Masa başı çalışmasından dramaturjiye, rol dağılımından metni bölüm bölüm çalışmaya uzanan metin merkezli, klasik bir oyun çalışması yapılır. Bu derslerde ne gibi yöntemlerden yararlanıldığı belirtilmemiş, yalnız Dokuz Eylül Üniversitesi'nde öncü tiyatro metinlerine de yer verildiği söylenmiştir.

Sahne, Oyunculuk Biçimleri ya da Oyunculuk adıyla ortaklaşan dersler, daha üst sınıflarda alınan oyunculuk dersleridir. Burada çeşitli akımlara dahil olan metinlerin, çeşitli yöntemlerle çalışıldığından söz edilmektedir. Bu noktada seçilen parçalar ve uygulanan yöntemler önem kazanır. Ankara, Dokuz Eylül, Uludağ ve 18.Mart Üniversitesi'nde, klasik, gerçekçi oyunların yanında, absürt, epik, dışavurumcu, sembolist, göstermeci, açık biçim oyunlardan parçaların da çalışıldığı belirtilmiş, Atatürk Üniversitesi ve vakıf üniversitelerinde ise ne tür metinler seçildiği belirtilmemiştir. Yöntem açısından bakıldığında, okullarda parça çalışılırken Stanislavski'nin psiko-gerçekçi oyunculuk yöntemi dışında bir yöntemin adına rastlanmaz. Yöntem adı verilmeyen okullardaki "role uygun tonlamaya ulaşma, sahici biçimde sahneleme" gibi ifadelerden, buradaki çalışma biçiminin de rolde inandırıcılık sağlamak amacıyla, gerçekçi oyunculuk doğrultusunda olduğu anlaşılmaktadır. Burada şöyle bir soru gündeme gelecektir: Gerçekçi olmayan oyun metinleri nasıl gerçekçi oyunculuk yöntemiyle çalışılabilir? Bu tür metinlerin de başka yöntemlerle çalışılabileceği yorumuna varılabilir ancak bu konuda net bir ifade koyulmamış, üstelik Dokuz Eylül Üniversitesi'nin ders içeriklerinde, gerçekçi olmayan sembolist, dışavurumcu, epik, absürt metinlerin de Stanislavski yöntemiyle çalışılacağı açıkça belirtilmiştir.

Öğrencilerin farklı sınıflarda aldığı rol derslerinde, çeşitli parçalardan karakter seçip çalışma yapma söz konusudur. Burada yine seçilen parça ve uygulanan yönteme bakmak gerekir. Parça seçimi için adı geçen yazarlar Shakespeare, Sofokles ve Antik Yunan yazarlarıdır. Dolayısıyla ağırlık, klasik, kapalı biçim, dramatik yapılı oyunlardan yanadır. Bunun yanında Ankara Üniversitesi'nde Beckett ve Genet gibi absürt isimlere, Dokuz Eylül Üniversitesi'nde ise "çağdaş" metinler ifadesine rastlanır. Yöntem bazında adı geçen tek isim Stanislavski'dir, onun adının geçmediği yerlerde de "role girme, bir başkası olma, rolü analiz edip kurma" gibi ifadeler üzerinden, rolle özdeşleşmeyi hedefleyen gerçekçi bir oyunculuk çalışması yapıldığı anlaşılmaktadır.

Öğrencilerin sonraki yıllarda aldığı, kolektif olarak bütüncül bir oyun çalışması yapmaya yönelik Oyun Kurma, Oyun Proje ya da Sahne Çalışması gibi

derslerde, tüm okullarda aynı adımların takip edildiği dikkat çeker. Bu adımlar, masa başı çalışması, rol dağılımı, ezber ve yerleştirme provaları ile gösterim şeklinde sıralanır. Bu çalışma biçimi, Stanislavski'nin kitaplarında sistematize ettiği, birinci bölümde açıklanan, metin merkezli, karakter odaklı oyun çalışma metodunu hatırlatır. Oyun çalışma sürecinde başka yöntemler uygulanıyorsa da bu yöntemler belirtilmemiştir.

Oyunculuk alan dersleri için yararlanılan kaynaklar listesine bakıldığında Konstantin Stanislavski, Stella Adler, Augusto Boal ve Eric Morris gibi isimlerin hemen her okulda yer aldığı görülmektedir. Bu isimlerin hepsi sahnede doğallık ve rolde inandırıcılık hedefinde olan, benzer oyunculuk yöntemleri geliştirmişlerdir. Bununla beraber Ankara, Dokuz Eylül ve 18.Mart Üniversitesi kaynak listelerinde Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Peter Brook ve Eugenio Barba gibi, bu çalışmanın ikinci bölümünde adı geçen, kurgusallığı bilinçli olarak öne çıkarma ya da sahneyi yaşam gerçeğine eşitleyerek bir deneyime dönüştürme yoluyla gerçekçiliği aşan yöntemler öneren, öncü isimlerin yer aldığı görülmektedir. Ne var ki bu isimler çoğunluğun içinde istisna durumunda kalmakta ve hiçbir dersin içeriğinde bu isimlerin yöntemlerinin uygulandığına dair bir gösterge yer almamaktadır.

Bütün bunlar bir araya gelince, ister fakültelere ister konservatuarlara bağlı olsun, ülkemizde oyunculuk eğitiminde uygulanan yöntemin, çalışılan metinlerin benzetmeci, gerçekçi yönde şekillendiği görülmektedir. Bu durumda tiyatromuzda sahneleme ve oyunculukta bu tür bir yaklaşımın ağırlıklı olmasıyla oyunculuk eğitiminde söz konusu anlayışın baskın olması arasında dolaysız bir bağ kurulabilir. Ancak tiyatromuzda gerçekçiliğin baskın olmasının tek nedeni oyunculuk eğitimine bağlanamaz. Gerçekçi sahneleme ve oyunculuk anlayışıyla sahnelenmeye uygun, yerli metinlerin yazılması da tiyatromuzdaki baskın eğilim üzerinde rol oynayan önemli bir etken olarak düşünülebilir. Zira oyun yazarlığımız da büyük ölçüde klasik, gerçekçi, kapalı biçim dramatik yapıyla örülüdür. Bu nedenle oyunculuk eğitiminden sonra dramatik yazarlık eğitiminde yer alan mesleki, alan derslerinin içeriklerine de dönüp bakmak ve bir karşılaştırma yapmak gerekir. Bu amaçla ekler bölümünde bulunan Tablo 5'te örnek olarak alınıp müfredatları karşılaştırılan beş okulun,

mesleki alan dersleri olan yazarlık derslerinin içerikleri araştırılmış, karşılaştırılmış ve ulaşılan veriler eklerde yer alan Tablo 8'de ortaya koyulmuştur.

Tablo 8'de yer alan ilk gruptaki yazarlık ve oyun yazma teknikleri derslerinde Aristotelesçi, kapalı biçim, dramatik yapıya dayalı oyun yazmanın temel ilkelerinin öğretildiği görülmektedir. Öykü, olay dizgesi, karakter gibi drama özgü terimlerin ağırlıklı rol oynadığı derslerde, dramatik olanı yakalama ve dramatik durum yaratma becerisini geliştirme amacının güdüldüğü açıktır. Tüm okullarda yer alan ikinci gruptaki yazarlık, oyun yazma ve yaratıcı yazma teknikleri derslerinde kısa oyun denemeleri yapıldığı anlaşılmaktadır. İstanbul Üniversitesi dışındaki okullarda tema, öykü, olay dizgesi gibi drama özgü öğelerden ya da yaşamış bir kişi veya gazete haberi gibi gerçeklik ve inandırıcılık içeren unsurlardan hareketle dramatik kurguya dayalı oyunlar yazılması söz konusudur. Ancak İstanbul Üniversitesi'nde absürt, sembolik gibi alternatif türlerde kısa oyun yazma denemelerinin yapıldığı açıkça ifade edilmiş hatta bu nedenle derse "yaratıcı yazma teknikleri" adı verilmiştir.

Tüm okullarda yazarlık, oyun yazma ya da sahne metni gibi farklı adlarla ortaklaşan bir başka alan dersi, uzun bir oyun taslağı oluşturma ya da onu aşama aşama yazma sürecini içermektedir. Dokuz Eylül, Uludağ ve Atatürk Üniversitesi'nde bu süreç, dramatik kurguya dayalı bir yapıt oluşturmak üzere tanımlanmış, gerçekliğe uygun olanı yakalama, hedef olarak koyulmuştur. Ankara ve İstanbul Üniversitesi'nde bu ders içinde ne tür oyunlar yazılacağı belirtilmemiştir. Aynı isimlerle anılan, Dokuz Eylül Üniversitesi dışındaki diğer okullarda rastlanan bir başka ortak derste, öğrenciye kısa oyun yazma temrinleri yaptırılmaktadır. Dersin içeriğinden anlaşıldığı kadarıyla bütün okullarda, bu derste yazılan kısa oyunlar için, drama özgü öğeler çıkış noktası olarak alınmaktadır. Ancak İstanbul Üniversitesi'nde çıkış noktası olarak oyun türü alınmış ve epik, absürt gibi gerçekçi olmayan anlayışlarda kısa oyunlar yazıldığı açıkça söylenmiştir.

Bunların yanı sıra, Ankara, Dokuz Eylül ve Atatürk Üniversitesi'nde radyo oyunu yazma tekniğinin, Dokuz Eylül, Atatürk ve Uludağ Üniversitesi'nde senaryo yazma tekniğinin öğretildiği ortak yazarlık dersleri mevcuttur. İstanbul

Üniversitesi'nde eleştiri yazmanın öğretildiği yaratıcı yazma teknikleri dersinin benzerine diğer okullarda rastlanmaz. Okullarda yazarlık derslerini yürütmek için yararlanılan kaynaklara bakıldığında, ders içeriklerine benzer şekilde büyük bir ortaklık görülür. Turgut Özakman'ın Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği ve Lajos Egri'nin Piyes Yazma Sanatı adlı eserleri, alan dersleri için başucu kitabı niteliğindedir. Bu kitaplardan, bu çalışmadaki birinci bölümde gerçekçi, kapalı biçim, Aristocu dramatik kurguyu anlatırken fazlasıyla yararlanılmış olması, eserlerde öğretilen oyun yazma tekniğinin özelliğini kanıtlar.

Bütün bunlar bir araya geldiğinde, oyun yazarlığı eğitiminde de, müfredatlardaki ortaklığa koşut olarak, tek tip bir yazın tekniği doğrultusundaki anlayışın egemen olduğu söylenebilir. Hemen her okulda alan derslerinin içeriği Aristocu, kapalı biçim, dramatik yapının en iyi şekilde öğretilmesi adına örgütlenmiştir. İstanbul Üniversitesi dışındaki okullarda, gerçekçi olmayan, alternatif yaklaşımlarda oyun yazıldığına ilişkin en ufak bir gösterge yoktur. İstanbul Üniversitesi'nde epik, absürt, sembolik gibi nitelendirmelerle, farklı yönelişte oyun yazma denemelerinin yapıldığı ifade edilmektedir. Ayrıca dersler için kullanılan kaynaklara bakıldığında da, farklı bir örneğe rastlanmaz.

Artık açıkça ortaya koyulmuştur ki, ülkemizde gerek oyunculuk gerekse oyun yazarlığı bazında, tiyatro eğitimi tek yönlü bir anlayış etrafında şekillenmiştir. Kurumların ders müfredatlarındaki tek tip eğitim modeli, tiyatro eğitimi konusunda seçenek bir yaklaşıma olanak tanımamıştır. Uzun yıllardır mezunlarıyla tiyatromuzun kimliğini şekillendiren tiyatro eğitim kurumlarının pek çoğu üzerinden yürütülen araştırmanın sonuçlarını içeren bütün tablolar, söz konusu durumu kanıtlar niteliktedir. Ülkemizde tiyatro kurumlarında rol alan, yazdığı oyunlarla repertuara giren isimlerin çoğu, böylesi tek tip bir eğitimden geçmiştir. Bu eğitimin en temel belirleyeni benzetmeci, gerçekçi bir sahneleme ve yazın anlayışıdır. Böylece tiyatromuzda sahneleme, repertuar ve oyun yazarlığı alanında benzetmeci, gerçekçi anlayışın hakimiyetinin en önemli nedeninin eğitim kurumlarımızda baskın olan bu eğilimden kaynaklı olduğu açıkça görülmektedir. Genellikle böyle bir eğitimden

geçmeyen isimlerin kurduğu alternatif tiyatrolarda farklı anlayışların görülebiliyor olması tam da bu nedenle tesadüf değildir.

Ancak yine de altını çizmek gerekir ki bütün bu saptamalar genel manzara sonucunda ulaşılan tespitlerdir. Yani eğitim kurumlarında genel anlayış böylesi tek yönlü olmasına karşın, eğitimli oyuncu ve yazarlar arasında farklı bakış açısı geliştirebilen, aldığı eğitimin ötesine çıkabilen isimler de bulunuyor olabilir. Ancak bu tür istisnaların varlığı genel kanıyı değiştirmeye yetmez. Kişileri yaklaşımlarına göre isim isim ayırmak bu çalışmanın sınırları açısından olanaksızdır. Tiyatro eğitimi almış kişilerle almamış heveslilerin konuya yaklaşımını, bakış açısını araştırmak ise başlı başına ayrı bir araştırmanın konusudur. Bunun için alandaki eğitimli eğitimsiz kişilerle teker teker görüşerek bulguları değerlendirmek için ayrı bir çalışma yapılabilir. Ancak burada mevcut veriler ışığında bir çıkarıma ulaşma çabası söz konusudur. Buraya kadar sürdürülen araştırma ve elde edilen veriler tiyatro eğitimi ve tiyatro kurumlarında, birbirini besleyen, aynı, tek yönlü bir yaklaşımın egemen olduğunu açıkça göstermiştir. Bu da kurumları oluşturan bireyler üzerine çıkarım yapmaya olanak sağlamaktadır. Buna göre, kimileri genellemenin dışında tutulmakla birlikte, eğitim almış kişilerin kuşattığı tiyatro kurumsallaşması ile eğitim kurumlarında hüküm süren gerçekçi doğrultudaki tek yönlülük arasında bir bağ kurmamak olanaksızdır. Daha açık bir deyişle bu tür bir eğitim alan bireylerin var ettiği kurumlar, eğitimdeki yaklaşımla koşut bir çizgide yürümektedir.

Son kertede barındırdığı çelişkilerle bu çalışmada sorun olarak alınan, dünya tiyatrosunda egemenliğini yitirmiş olduğu önceki bölümlerde açıkça gösterilen gerçekçiliğin, ülkemizin tiyatrosunda hala baskın tek eğilim olması bu çalışma açısından problem teşkil etmektedir. Bu başlıklarda görüldüğü gibi, bu problemin nedeni, dolayısıyla da çözümü, tiyatro eğitim kurumlarına gelip dayanmaktadır. Bu yüzden tiyatro eğitimimizde gerçekleşebilecek yenilikler, tiyatromuzda da yeniliğin ve tespit edilen sorunların birçoğunun aşılmasının yolu olarak görülebilir. Bu durumda şöyle bir soru gündeme gelecektir: Tiyatro eğitimi ve kurumsallaşmasında yenilik yapmak mümkün müdür? Bu yeniliği kimler, nasıl yapabilir? Bu eğitimi yürüten kişiler akademisyenler olduğuna göre, onlar böyle bir yeniliği gerekli kılan

verili durumun sorunlu niteliğinin farkında mıdır? Eğitimde egemen olan gerçekçi anlayış konusunda onlar ne düşünmektedir? Bu soruların cevaplarını bulabilmek için, bu çalışmada model olarak alınan eğitim kurumlarındaki akademisyenlerden gelecek seslere kulak vermek gerekir. Bu yolla müfredat ve içeriklere yönelik ulaşılan, eklerde yer alan tablolarda özetlenen ve yukarıda detaylandırılan bilgilerin de sağlaması yapılacak, programlarda yürütülen eğitim modeline ilişkin birçok şey, birinci ağızdan duyulabilecektir. Bu amaçla sıradaki başlıkta eğitim kurumlarında söz sahibi akademisyenlerin meseleye nasıl baktığı ortaya koyulacaktır.

4.4. Yüksek Öğrenim Tiyatro Eğitimini Yürüten Akademisyenlerin Bakışı Üzerine

Önceki başlıklarda yer alan ve yorumlanan tablolarla birlikte, ülkemizde yükseköğrenim düzeyinde tek tip ve değişime kapalı bir eğitim anlayışının söz konusu olduğu açığa çıkarılmıştır. Ne var ki bir dersin, bir dönem boyu hangi içeriklerle nasıl yürütüldüğü konusunda kesin bir fikre sahip olmak o kadar kolay değildir. Elde edilen veriler internetten alındığı için ders işleyişlerinde değişme olmuş ya da işleyiş veri tabanına doğru aktarılamamış, eksiklikler olmuş olabilir. Ülkemizde yükseköğrenimde tiyatro eğitimine ilişkin ulaşılan ilk veriler, benzetmeci, gerçekçi, kapalı biçim, dramatik yapı doğrultusunda şekillenmiş bir oyunculuk ve yazarlık anlayışının baskın olduğunu göstermektedir. Ama daha sağlıklı bir sonuca ulaşmak için bu eğitimi yürüten akademisyenlerin sözleriyle bunun sağlamasını yapmak gerekir. Bu amaçla, ulaşılan sonuçların sağlamasını yapmak ve akademisyenlerin bu tür bir eğitimin baskın olmasında ne denli rol oynadığını saptamak, farklı anlayışlara onların nasıl baktığı konusunda bir fikre ulaşmak için, yapılan araştırma kapsamında, yükseköğrenim düzeyinde tiyatro eğitimini önemli oranda üstlenen, bir önceki başlıkta müfredatları sunulan okullarda ders yürüten yedi akademisyenle görüşmeler yapılmıştır. Yapılan görüşmelerde elde edilen verileri bu başlık altında sunmak ve yorumlamak, çalışmanın seyrine önemli ölçüde ışık tutacaktır.

Yapılan görüşmelerde oyunculuk eğitimi veren akademisyenlerin iyi bir oyuncudan beklediği en önemli şeyin rol ile özdeşlik kurmak, bir başkası olma becerisine sahip olmak ve bunu etkili bir şekilde yapmak olduğu görülmüştür. Her ne kadar iki görüşmeci tarafından oyun türüne göre beklentinin değiştiği söylenmiş olsa da, genel yaklaşımın gerçekliğe yakın bir canlandırmadan yana olması, hatta bunun "gerçekliği yaratmak" ifadesiyle yer yer açıkça söylenmesi dikkat çekicidir.

> "İyi bir oyuncudan beklediğim şey sorusunun cevabı öncelikle onunla ne çalışacağıma karar vermekten geçiyor. Dramatik yapıda bir oyun çalışıyorsam tabi ki rolle özdeşlik kurmasını, epik bir oyun çalışıyorsam her anında değil ama an azından öğrencinin yakalayabileceği bazı anlarda role mesafeli, eleştirel bakmasını ondan beklerim." (Görüşmeci 2, Kadın, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı)

> "Kendini tanımalı, oyuncu kendini tanımaktan yola çıkarak kendini var edebilir. Bir korkuyu kendini tanıyarak yeniden üretebilir, yeni bir gerçeklik yaratabilir. Bunun için göstermeci tavır bize kesinlikle aykırı. Benzetmeci anlayışla ucundan kıyısından temas noktaları var ama yine tam bu anlayış değil. Şöyle diyelim o zaman gerçeği yeniden yaratmak amacımız."(Görüşmeci 5, Erkek, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı)

Yukarıdaki sözlerden anlaşıldığı gibi, özellikle İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nın eğitim anlayışı benzetmeci, gerçekçi yaklaşım odaklıdır. Öyle ki bu durum, kurumda hazırlanan bir yüksek lisans tezinde şu ifadelerle açıkça dile getirilmiştir: "Prof. Yıldız Kenter önderliğinde başlamış ve halen devam etmekte olan bu eğitim oyunculukta Stanislavski yöntemini benimsemiştir. Okul oyuncu adayına tiyatro eğitimi için ayrılmış dört yıllık süreyi kapsar. Adayın kişisel başarısı Stanislavski'nin disiplin anlayışı ile doğru orantılıdır."[727] Elde edilen veriler çerçevesinde bu durumun özellikle konservatuarlar başta olmak üzere, ülkemizde oyunculuk eğitimi veren tüm yüksek öğretim kurumları için geçerli olduğu söylenebilir. Araştırma ilerledikçe bu durum daha da açıklık kazanacaktır.

Bir önceki başlıkta yer alan tablolarda gösterildiği üzere, oyunculuk eğitimi verilen derslerde önemli bir ağırlığı, bütünlüklü bir oyun çalışmaya yönelik proje dersleri ve oyunlardan sahnelerin çalışıldığı sahne ya da oyunculuk adlı mesleki alan

---

[727] Engin Hepileri, "Stanislavski'den Yıldız Kenter'e Oyunculuk Eğitimi", **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2005, s. 58

dersleri oluşturmaktadır. Bu durumda bu derslere giren ve öğrencilerle bir oyun çalışan eğitmenlerin böyle bir dersten beklediği şeyin ne olduğu önem kazanır. Akademisyenlerin, oyunculuk eğitimi veren dersler kapsamında sahnelemek üzere oyun seçerken neyi amaçladığı, bu amaca göre nasıl oyunlara yöneldiği, yaklaşımlarını saptamak için fikir verici olur. Bu bağlamda görüşmecilerin genellikle öğrencinin eğitimini ve okulun koşullarını göz önünde bulundurduğu görülmektedir.

> "Okulda oyun yaparken öncelikle oyuncunun gelişimi dikkate alınır. Asıl önemli olan oyuncuyla beraber ne söyleyeceğiz, oyuncu bu vesileyle ne öğrenecek?" (Görüşmeci 1, Erkek, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı)

> "Bu okulda bir oyun seçiyorsak öncelikli amacımız oyunculuk açısından öğrenci oyuncu adayının birikimini, bilgisini, öğrendiklerini geliştirmeye yönelik bir çalışma olacak, dolayısıyla birincil amacımız seçtiğimiz oyunun eğitimin bir parçası olması. Ayrıca ekonomik koşulları göz önüne alarak oyun seçiyoruz. Aynı zamanda ekibin kapasitesi ve potansiyeli de önemli." (Görüşmeci 3, Kadın, Uludağ Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı)

Sahneleme için oyun seçiminin önemli bir belirleyicisi kuşkusuz koşullar ve olanaklardır, bununla birlikte yönetmen olan öğretim elemanının tercihi de bir belirleyici olabilir. Bu durumda kişisel tercihin belirleyicisinin genellikle "etkileyicilik" olduğu görülmektedir: "Düşünsel ve duygusal bir etki yaratmak için. Sözünüzü düşünsel etkiden anlatabilirsiniz ancak bu sadece mesaj aktarımı olur. Etki duygusal olandır." (Görüşmeci 4, Kadın, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı) Akademisyenlerin yaklaşımını kavramak için meseleyi biraz daha derinleştirmek gerekir. Bu doğrultuda görüşmecilerin kişisel beğenisi sorulduğunda yani kendi sahneledikleri ya da izledikleri oyunları neye göre başarılı buldukları sorgulandığında "etkileyicilik" bir kez daha önemli bir ölçüt olarak karşımıza çıkar. Seyircide bir değişim yaratması, onu etkilemesi, iz bırakıp aklından çıkmaması onlar için önemlidir.

> Etkileyici ve düşündürücü olması önemli… Oyun tamamlandığında seyirci 'Etkileyici ve düşündürücüydü, çıktıktan sonra da ben oyun üstüne düşündüm. Düşündüklerimi bildiklerimi yeniden gözden geçirdim.' demeli." (Görüşmeci 3, Kadın, Uludağ Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı)

> "Birkaç gün sonra yaşıyor mu seyirci bu önemli, iz bırakması önemli. Bu iz hem düşünsel olabilir hem duygusal olabilir. Birkaç gün sonra devam ediyor mu o düşünsel karıncalanmalar zihinde etmiyor mu?" (Görüşmeci 5, Erkek, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı)

Kişisel tercihte, beğenide ve başarı ölçütünde etkileyiciliğe bu denli vurgu yapılması, daha çok duyguları harekete geçiren psikoloji odaklı bir oyunculuğu akla getirir. Yine de daha doğru bir sonuca ulaşmak adına somut olandan yola çıkmak ve gerek oyun çalışılan gerek oyunlardan sahne ve parça oynanan oyunculuk mesleki alan derslerindeki metin yönelişlerine bakmak doğru olur. Akademisyenlerin ve okulların hangi metin ve sahneleme biçimlerini tercih ettiği bu şekilde daha açık görülebilir. Ancak bu konuda geçmişten bugüne bir değerlendirme yapabilmek, değişim olup olmadığını görebilmek adına, önce Carl Ebert'in rehberliğinde kurulan ilk devlet konservatuarında ne tür oyunlar ve hangi oyunlardan sahneler çalışıldığına göz atmak gerekir. Carl Ebert, konservatuar eğitimi sırasında çalışılması gereken metinleri açıkça şöyle belirtmiştir:

> Shakespeare - Macbeth, Othello, Hamlet, Romeo ve Juliet, On ikinci Gece, Venedik Taciri / Sofokles – Kral Oidipus / Schiller – Hile ve Sevgi, Haydutlar / Goethe – Faust, Egmont, Kardeşler / Ibsen – Hortlaklar, Bir Halk Düşmanı, Pergünt / Strindberg – Baba / Moliere – Muhayyel Hasta, Burjuva Jantiyyom / Edmund Rostand – Cyrano de Bergerac / A. Daudet – Arlezyem / L. Griodeo – Zehirli Kucak / Pirandello – IV. Henri / Dostoyevski – Suç ve Ceza / A. Schnitzler – Yeşil Papağan / Materlink – Monna Vanna / Reşat Nuri Güntekin – Taş Parçası [728]

Yukarıdaki listede yer alan isimlere bakıldığında konservatuar eğitiminde metin seçimindeki klasik yaklaşım açıkça görülmekte, bu metinlerin gerçekçi bir oyunculuğu talep ettiği bilinmektedir. Listede, bu çalışmada çağdaş, alternatif, farklı, yeni, öncü gibi sıfatlarla anılan hiçbir oyunun adı yoktur. Yalnızca Materlink sembolist kimliğiyle diğerlerinden bir ölçüde farklı bir yazardır, yerli isimlere hiç rastlanmaması ise dikkat çekicidir. Daha kötüsü aradan yıllar geçse de okulda çalışılan metinlerin seçiminde büyük bir değişiklik olmamış, oyunculuk mesleki alan derslerindeki yöntem ve parça seçimi konusundaki sorun, sonraki yıllarda da aşağıda yer alan sözlerle gündeme getirilmiştir:

---

[728] Şaduman Halıcı, **Ankara Devlet Konservatuarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2009, s. 48-50

> Meslek derslerinde, üzerinde çalışılan oyunlar yetersiz ve amaca uzak kalmaktadır. Her öğrenim yılının başında, o yıl çalışılacak oyunların seçiminin bilinçli olarak saptanması, bu saptamanın belirli bir anlayışa dayanması gerekir. Yöntemi belirlenmemiş bir oyunculuk okulunda, böylesine bir tiyatro anlayışının olamayacağı doğaldır. Yıllar boyu kendini yenileyememiş, tiyatro sanatının gelişim dışında kalmış bazı öğretmenler, Carl Ebert'den öğrenip, o yıllarda çalıştıkları, sayıları sınırlı oyunları, mimik parçalarını, rol parçalarını öğrenciye aktarmayı en kolay yol görmekte; yıllar boyu kalıplaşmış oyunları, kalıplaşmış biçimde ağızdan ağza aktarmaktadırlar. Böylece sanatçı adayı ezbercilikten, kopyacılıktan öteye gidememektedir. Günümüzün tiyatrosu anlamına gelen modern tiyatro yasaklanmıştır. Aiskilos, Öripides, Shakespeare, Moliere, İbsen, Schiller vb. ve bu ünlü yazarların yanında, isimleri günümüz tiyatro dünyasında unutulmuş birkaç eski yazarın dışında kalan bütün tiyatro yazarlarının yapıtlarının öğrenciler tarafından araştırılması, incelenmesi, üzerinde çalışılması sözlü olarak yasaklanmıştır. Tiyatro Bölümündeki eğitim içinde Türk Sahne oyunlarına son yıllara kadar hiç yer verilmemektedir. Modern tiyatro yasaklanınca, yeni olan Türk Tiyatrosunun önemli bir bölümü de normal olarak yasaklanacaktır. Son yıllarda bazı öğretmenlerce, bu konularda yapılması gereken değişiklikler o devrin ve bugünün Tiyatro bölümü başkanlarına önerildiğinde, demogojik, hiçbir anlama gelmeyen, bilgisizce cevaplar alınmış ve önerilen yenilikler kabul edilmemiştir.[729]

Buradan anlaşılıyor ki Ankara Devlet Konservatuarı'nda sonraki yıllarda eğitimde güçlü bir değişiklik olmamış, yöntem, oyunculuk, parça ve oyun seçimi kuruluş çizgisinde yürümüştür. Üstelik yenilik arayışlarına da olumlu bakılmamıştır. Bu, çağdaş olmaktan uzak bir eğitim anlayışı anlamına gelir. Bundan sonra kurulan bütün tiyatro öğretim kurumlarının, bu ilk konservatuarlar çizgisinde olduğu düşünülürse, eğitim içinde çalışılan oyunların Carl Ebert'in yukarıda önermiş olduğu doğrultuda şekillendiğini, yöntem konusunda farklı arayışlara girilmediğini düşünmek yanlış olmaz. Kuşkusuz burada Carl Ebert'in önerdiği listenin daima aynen uygulandığını iddia etmek söz konusu değildir. Ancak bu listenin getirdiği metin tercihi konusundaki yaklaşımın sürdürüldüğü söylenebilir. Zaten yapılan görüşmelerde söylenen "klasikler, Türk ve dünya tiyatrosunun başyapıtları" gibi ifadelerle bu tür metinlerin kastedildiği anlaşılmaktadır. Yapılan görüşmelerde öğrencilerin parça ya da sahne çalıştığı oyunculuk dersleri içinde, akademisyenlerin metin tercihinde ağırlıklı rolü klasik, dramatik metinlerin üstlendiği dikkat çeker. Dolayısıyla ilk konservatuardaki ders müfredatıyla beraber ders içeriklerine sızan anlayışın da bundan sonraki kurumlarca aynen benimsendiği yorumuna varılabilir. Müfredattaki tek tip, değişmez yaklaşım, içerikleri de şekillendirecektir. Buna karşın

---

[729] Gürzap, **a. g. e.** s. 86-87

yapılan görüşmelerde "Antik yunan, klasikler ve çağdaşlar şeklinde hazırlanırlar." (Görüşmeci 4, Kadın, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı) gibi cümlelerle çağdaş metinlerden parçaların da çalışıldığı söylenmiş ama bu "çağdaş" kelimesiyle ne kastedildiği tam olarak açılmamıştır. Ancak kimi görüşmeciler doğrudan yazar ismi vererek yaklaşımlarını daha somut şekilde ortaya koymuştur. Bu isimlere bakıldığında ağırlıklı yönelişin klasik, benzetmeci, gerçekçi yönde olduğu açıkça anlaşılır. Özellikle gerçekçiliğin köşe taşı olan Çehov'a yönelik vurgu, okullardaki bu hakim eğilimin göstergesidir. Bunun dışında farklı biçimlerdeki oyunlara da yer verilmesi gereği üstünde durulmakla beraber, uygulamada bunun pek hayata geçmediği anlaşılmıştır.

> "Ben dünya tiyatro tarihinin başyapıtlarını işaret ediyorum zaten. Şu oyun, şu sahne diyorum. Benim seçtiğim metinlere gelince dünya tiyatro literatürünün başyapıtları. Eski Yunan'dan başlayıp Shakespeare, Moliere özellikle benim en çok çalıştığım Çehov diyebilirim ve bizim yazarlarımızdan isim vermek gerekirse Melih Cevdet Anday, Sabahattin Kudret Aksal, Haldun Taner gibi Türk tiyatrosunun klasikleri içinde yerini alanlar. Tiyatro edebiyatının baş yapıtları. Onun içinde soyuttur klasiktir ayrımı yok, hepsi. Bir tek ayrım yapıyorum ben hoca olarak Çehov bir adım öndedir benim için." (Görüşmeci 5, Erkek, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı)

> "Ancak ikinci sınıfta, rol dersinde metin ve rol yorumlamaya geçiyoruz. İkinci sınıfta rol dersinde, birinci sınıfta parça çalışılmadığı için birinci sınıfta görülen tiyatro tarihi ve oyun analizi dersleri çerçevesinde gördükleri oyunları uygulama ve klasikleri öğrenme bağlamında antik yunan, roma, Shakespeare ve Rönesans döneminin oyunlarından parçalar seçerek derse yaklaşıyoruz. Üçüncü sınıfta romantik döneme yönelik parçalar çalışılıyor. Üçüncü sınıfın sonuna doğru gerçekçiliğe geçiyoruz, Çehov, Ibsen, Strindberg, Buchner gibi realist ve natüralist dönem parçalarıyla dersi yürütüyoruz. Dördüncü sınıfta 20. Yüzyıl, karşı gerçekçilik, absürt, varoluşçuluk ve günümüz oyunları üzerinden sahnelere yaklaşıyoruz. Dördüncü sınıfta varoluşçu, absürt gibi oyunlardan parçalar sahneleme fırsatını da bulmaları gerekiyor çünkü sahne derslerinin kuramsal derslerle paralel yürümesi gerekiyor. Dördüncü sınıfta tekrar Ibsen'e, Çehov'a dönülmemeli. Tiyatro tarihi ve oyun analizinde artık 20. Yüzyıla geçiyoruz. Bu ne demek? 20. Yüzyıl ne demektir? Varoluşçuluk, absürt, epik tiyatro, performans sanatı demektir. Bunları dördüncü sınıfta denemeleri gerekiyor. Ama dışarıdan gelen hocalar fedakarlık yaparak geliyor, oyun çıkartma işi de başlı başına bir iş. Oyun Proje dersi haftada üç saat, bu hocalara on saat, yirmi saat çalışın diyemiyoruz, ne kadar çalışılsa da yetmiyor o saatler. Onlar da şöyle bir formül buluyor, sahne dersinde, oyun proje dersinde seçtikleri oyunlardan sahneler çalışmak durumunda kalıyorlar ama bu uygulama programımız çerçevesinde değil, zorunluluktan doğuyor."(Görüşmeci 3, Kadın, Uludağ Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı)

Bireysel tecrübeler ve yapılan gözlemler, bu sözlerle birleştiğinde, oyunculuk derslerinde çalışılan parça ve sahnelerin daha çok klasiklerden seçildiği, farklı, çağdaş, yeni, alternatif diye nitelendirilebilecek türdeki metinlerin daha seyrek olarak tercih edildiği, hatta müfredatta ve görüşmecilerin sözlerinde yer verilmekle beraber pratikte durumun böyle olmadığı sonucuna varılabilir. Zira bu tür parçalar çalışılan alan dersleri genellikle son sınıflara rastlamakta ve öğrencide bu sürece dek benzetmeci, gerçekçi bir oyunculuk biçimi yerleşmekte, farklı üsluplar deneme olasılığı azalmaktadır. Öte yandan oyuncular genellikle akademisyenliği değil doğrudan meslek icra edebilecekleri alanları tercih ettiğinden, oyunculuk dersleri genellikle akademisyenler tarafından değil, alanda yer alan oyuncular tarafından verilmekte, bu kişiler derslere çok düşük ücretler karşılığı dışarıdan gelmekte ve müfredatta teorik düzeyde yer alan çeşitliliği uygulamada her zaman dikkate alamamaktadırlar. Hele bu kişiler sınıflarla bütünlüklü oyun çalıştığında ister istemez sahne çalışılan dersler sekteye uğramaktadır.

Bütün bunlara ek olarak bütünlüklü oyun çalışılan derslerde ne tür oyunların tercih edildiği konusundaki ifadeler belirsiz, genellikle sınıfın eğilimini gözetir niteliktedir: “Özellikle bir yazar tercih etmem, hiçbir zaman da öyle olmadım. Benim için önemli olan ağırlıklı olarak oyuncu grubunun kendini iyi hissedeceği bir oyun. Hiçbir oyuncuyu dışarıda bırakmadan, eşit rol dağıtmaya çalışarak seçerim ve ona göre de bir yazar ayrımı yapmam.” (Görüşmeci 1, Erkek, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı) Bunun yanında iletisi belirgin, klasikleşmiş, etkili olma da oyun tercihinde önemli rol oynamaktadır. Hangi oyunların sahnelendiği sorusuna verilen “Sözü olan, öğrencilerin derslerde öğrendiklerini pratik edebilecekleri ve bir etkiyi oluşturacak oyunlar.”(Görüşmeci 4, Kadın, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı), “Tiyatro edebiyatından. Literatürde yerini almış olması gerekiyor.”(Görüşmeci 5, Erkek, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı) türünden cevaplar böyle bir eğilimi göstermektedir. Ayrıca okullarda oyunun oynanacağı mekanın da bir başka belirleyici olduğunun altını çizmek gerekir. Uludağ Üniversitesi’nde çerçeve sahnenin olmayışı, seyirciyle oyuncunun hemzemin olduğu meydan sahne yapısı, benzetmeci, gerçekçi, klasik oyunların pek tercih konusu

olmaması sonucunu doğurmuştur. Dolayısıyla mekan sahnelemeyi koşullamıştır. Bu durumda okullarda sadece çerçeve sahnenin olmaması, meydan sahneye yer verilmesi de çalışılan metinleri çeşitlendiren bir avantaja dönüşecektir.

> "Arthur Miller'dan Cadı Kazanı, Moliere'den Tartüf, Lady Gregory'den Kulaktan Kulağa, Shakespeare'den sahneler çalışıldı. Ademoğlu Nereye başlığı altında 20. Yüzyılın oyunlarından savaşa ve hiçliğe dair sahneler çalışılarak bütünlük oluşturuldu. Sonra Atilla Alpöge'den Tavtati Kütüpati, Haldun Taner'den Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Melih Cevdet Anday'dan Ölüler Konuşmak İsterler, Haluk Işık'tan Hoş geldin Amerika, Ionesco'dan Önder, Emmanue Robles'dan Özgürlüğün Bedeli, Peter Schaffer'dan Karanlıkta Komedi, Sartre'dan Mezarsız Ölüler, Vaclav Havel'den Bildirim çalışıldı. Bu arada geleneksel Türk tiyatrosu dersinde, teorik bilgileri uygulamalı görmek adına, köy seyirlik oyunları, Kanlı Nigar ve Gözlemeci adlı orta oyunları çalışıldı. Çocuk Tiyatrosu dersinde de Kafkas Tebeşir Dairesi'nde Anne adlı bir uyarlama yapıldı. Şimdi de Mario Fratti'nin Kafes, Aziz Nesin'in Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, Oğuz Atay'ın Oyunlarla Yaşayanlar adlı oyunları ikici, üçüncü ve dördüncü sınıf öğrencileri tarafından çalışılıyor. Dolayısıyla daha çok 20. Yüzyıl oyunları çalışmış, klasik oyunlar çalışmamışız. Bu da şartların zorlamasından oldu. Bizim çerçeve, kutu sahnemiz yok, salonumuz düz zemin, oyunlar seyirciyle hemzemin oynanıyor. Oyun seçerken biraz da bu mekana ve ekonomik şartlara uygun oyunlar seçmek zorunda kaldığımız için genelde bu tür oyunlar oynandı."(Görüşmeci 3, Kadın, Uludağ Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı)

Burada bir parantez açmak ve bu tür mekanlarda çalışıldığından "gerçekçi" olmayan oyunların, başka yerlerde oynanması konusundaki sıkıntıya dikkat çekmek yerinde olur. Meydan sahnede farklı bir gerçeklik anlayışıyla kurgulanan oyunlar, çerçeve, İtalyan ya da kutu sahne dediğimiz, gerçekçilik odaklı klasik mekana uygulandığında hedeflenen etki ve anlamı taşımayacaktır. Ancak ülkemizde tiyatro kurumlarında yer alan sahnelerin büyük çoğunluğu çerçeve sahne mantığıyla kurulmuştur. Meydan sahnelerin sayısı oldukça sınırlıdır. Aslında bu bile tek başına ülkemizde hakim olan sahneleme anlayışını gözler önüne serer. Okullarda meydan sahne mantığıyla gerçekçi olmayan ya da farklı bir gerçeklik anlayışını temel alan oyunlar çalışıldığı zaman, bu defa da turne ya da festivallere bu oyunlarla katılmak zor olmakta ve oyunları, çoğunluğu oluşturan çerçeve sahne mantığına dönüştürerek sahnelemek zorunda kalınmaktadır. Bu da bütün anlamın ve etkinin yok olması demektir. Bu, sıkça karşılaşılan bir sorun olarak gözlemlenmiştir ve bu çalışmada sorun olarak alınan yaklaşımın bir başka soruna yol açması şeklinde okunabilir.

Eğitmenlerin görüşünü ve oyunculuk eğitimindeki yaklaşımı anlamak için yalnız seçilen metinlerin niteliğine değil, söz konusu metinlerin nasıl çalışıldığına, oyunculuk öğrencilerinden neler beklendiğine, başarı ölçütlerinin ne olduğuna bakmak faydalı olur. İşte bu noktada akademisyenlerin beklentisinin büyük oranda gerçekçi oyunculuktan yana olduğu açıkça anlaşılır. Kendiliğindenlik, doğallık, inandırıcılık, gerçeklik duygusu, karakterin yaşaması gibi, Stanislavski'nin, oyunculuk tekniğinde ulaşmayı hedeflediği ve çalışmanın birinci bölümünde onun sistemi anlatılırken sık sık değinilen olgular, akademisyenlerin öğrencilere yönelik beklentisini şekillendirmektedir.

> "Başka birini oynama fikri var mı? Rolü öyle tasarlıyor mu? Ondan sonra partneriyle birlikte oynamayı becerebiliyor mu? Birbirlerini dinliyorlar mı, etkileşimleri istenen düzeyde mi yoksa paralel mi oynuyorlar? Bunlara dikkat ederim. Sonra oyunda kendiliğindenlik var mı yok mu? Ona bakarım, yani oyun sahnede yaşıyor mu? Oynandığı anda oyun yeniden mi üretiliyor yoksa replikler üstünden mi yürüyor? Yeniden üretilmesi en çok önemsediğim ikinci kriterdir. Başka birini oynama ile kendiliğindenlik meselesi en önemlileridir benim için. Ve elbette ki doğru tonlama, içinde bulunulan duygu durumunu doğru biçimde ifade etmeye bakarım. Ve tabi ki beden dili, beden dili o oyun için istenen beden dili mi? Ona bakarım." (Görüşmeci 1, Erkek, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı)

> "Benim dikkat ettiğim ölçütlerden ilki inandırıcılık. Yaptığı şeye önce kendisinin sonra izleyici olarak benim inanmam gerekiyor. İnandırıcılığın alt başlıkları olarak yaratıcılık ve konsantrasyonu sayabiliriz. İnandığı ve yarattığı durumu oluştururken öğeleri nasıl seçti ve koordine etti? Öncesi neydi, şimdi ne, sonrası ne? Buna dikkat ediyorum." (Görüşmeci 3, Kadın, Uludağ Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı)

> "Öğrencilerden beklediğim metine hâkim olmaları, karakter çözümlemesinde başarılı olmaları, duygusal gerçekliği yakalamaları." (Görüşmeci 4, Kadın, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı)

Seçilen metinlerin ağırlıklı olarak klasik oyunlar olmasına koşut şekilde, eğitmenlerin beklediği oyunculuk da gerçekçiliği olabildiği ölçüde yakalamaya yöneliktir. Buna bağlı bir şekilde, okullardaki oyunculuk alan derslerinde ağırlıklı olarak yararlanılan tekniğin, Stanislavski'nin psikolojik gerçekçi oyunculuk yöntemi olduğu, eğitmenlerin söylemleriyle açıkça belirtilmiştir. Böylece bir önceki başlıkta ders içerikleri ve kaynaklarında görülen manzara birinci ağızdan doğruluk kazanır. Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı ve Dokuz Eylül Üniversitesi GSF

Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı için yapılan görüşmelerde, bu soruya yalnızca Stanislavski yöntemi şeklinde cevap verilmiştir. Diğer okullar adına yapılan görüşmelerde başka isimler geçse de Stanislavski yöntemi genel olarak egemen durumdadır.

> "Stanislavski'nin temel yaklaşımlarını dikkate alırım. Brecht'in tiyatroya yaklaşımını dikkate alırım, bunlardan en önemlileri gözlem ve yabancılaştırmadır. Stanislavski'nin temel yaklaşımlarıyla beraber en çok fiziksel aksiyon yöntemi üzerinde dururum." (Görüşmeci 1, Erkek, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı)

> "Hangi yöntem olursa olsun, oyunculuğa genel olarak baktığımız zaman önce temel olarak eyleminize inanmanız ve inandırmanız gerekiyor. Oyunculuğa bu bakış açısıyla yaklaştığımız için Stanislavski'den başlayarak, Strasberg, Spolin, Stella Adler, bazen Grotowski, bazen Augusto Boal yani hem içe hem dışa yönelik alıştırmalar yapıyoruz." (Görüşmeci 3, Kadın, Uludağ Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı)

> "Son tahlilde vardığımız nokta elbette Stanislavski. Çıkış noktamızın o olduğunu söyleyebilirim. Ama bunun yanında başka şeyler de var tabii eğitimde. Oyuncu kendi duygularını tanısın ve oradaki duygular artık onun duyguları olsun. Amaç seyircinin duygu ve düşünceleriyle sahnede yaşananlar arasında çağrışım kurması. Brecht'in anlayışı çok farklı bir anlayış. O anlayışta benim söylediklerimle aykırılık var tabii. Ona saygı duyarım ama beni okşamaz Brecht fikir olarak çok ilgilendirir." (Görüşmeci 5, Erkek, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı)

Oyunculuk eğitiminde Stanislavski yönteminin ve gerçekçiliğin hakim olması bir tarafa, akademisyenler bu durumu bir sorun, değişmesi, çeşitlenmesi gereken bir yöneliş olarak görmemektedir. Onlara göre bu yöntemin oyunculuk eğitimimizde egemen olması son derece doğaldır hatta başka yöntemlerle oyunculuk çalışması yapmak olanaksızıdır. Çünkü onlar özel topluluklar için üretilmiştir, oyunculuk eğitimine adapte edilemezler. Sunulan bir diğer neden de ülkemizde başka yönetmenlerin oyunculuk çalışmalarına hakim olan bir eğitmen bulmanın imkansız olduğudur.

> "Diderot'dan sonra oyuncunun sahnede nasıl oynayacağına dair ilk fikir söyleyen adam bu. Dolayısıyla bu adamın temel yaklaşımının dünya genelinde model alınması normal bir şey… Avangart yönetmenlere yer vermiyorum çünkü her oyunun gereği o oyuna göre belirlenir. Bir yönetmen bir yerde bir şeye göre yönlendirmiş onu al burada uygula, bana saçma gelir. Peter Brook böyle yapıyormuş da ben de böyle yapayım. Yapamazsın, yapmanın olanağı yok. Ancak bir fikir verebilir." (Görüşmeci 1, Erkek, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı)

> "Bütün oyunculuk yöntemlerinin temelinde inandırıcılık vardır, oyunculuğun inandırıcılık yönünü sistem haline getiren o olduğu için en çok onun üzerinde duruluyor. Bir de çok uzun yıllar bizde konservatuarlar vardı. Konservatuarlar yani Ankara'daki meslek okulu ve İstanbul'daki belediyeye bağlı konservatuar vardı. Buraların kuruluş süreci, orada ders veren hocalar, o hocaların etkileri gibi pek çok faktör ve Stanislavski'de inandırıcılığın temel olmasıyla böyle şekillendi. Okullara gelen oyunculuk hocaları da konservatuar çıkışlı olduğu için ve hangi alanda olursa olsun farklı yollar, yöntemler deneyen hocalara karşı hazımsızlığımız olduğu için, farklı olanı önemseyip onu itelemediğimiz için, omuz vererek motive edemediğimiz için ve akademik alanda oyunculuk alanında geliştirici, değiştirici çalışmalar yapılamadığı için genelde işler böyle gidiyor. Yani çok faktör var. Oyunculuk alanında akademisyen yok. Akademisyenlik on beş yirmi yıllık süreç gerektiriyor ama insanlar para kazanmak istiyor. Aynı zamanda universal sistemle tiyatro eğitiminin kendi sisteminin pek uzlaşmaması insanların akademik eğitimi pek tercih etmemesine neden oluyor. Tiyatro eğitimi YÖK üniversite sistemiyle piyasa sistemi arasında sıkışıp kalıyor. Bir yanda piyasanın cazibesi bir yanda akademik sistemin formelliği… Tiyatro eğitimi bu ikisi arasında sıkışıyor. Bir yere kadar iki tarafa da tahammül edebiliyorsunuz. Kendiniz de araştırma yapamıyorsunuz. Araştırmak yetmiyor bir de araştırmanızı paylaşmanız gerekiyor. Bu coğrafyada yaşayan insani özelliğimiz farklı düşünenin önünü açmama tersine önüne engel koyma, çekememezlik, kıskançlık, kendini geçmesinden kaygı duyma… Böylece birçok faktör nedeniyle oyunculuk çalışmaları kısır kalıyor." (Görüşmeci 3, Kadın, Uludağ Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı)

Farklı oyunculuk yöntemlerine hakim eğitmenlerin olmaması, farklı yöntemlerin adapte edilme zorluğu, farklı anlayışlara olumsuz bakış oyunculuk eğitimindeki tek yönlülüğün önemli gerekçeleri olarak göze çarpar. Ancak burada şöyle bir soru gündeme gelir: Acaba Stanislavski yöntemini uygulayan, öğreten eğitmenler onu ne kadar iyi bilmektedir? Oyuncu adayı yeni bir yöntemle okulda tanışmaz, hiç değilse başkalarının yaptığı farklı çalışmaları uygulamayı denemezse yeni yöntemler bilen akademisyenler nasıl yetişecek, tiyatro eğitiminde çeşitlenme nasıl gerçekleşecektir? Yukarıda ileri sürülen gerekçeleri haklı, tek yönlü bir oyunculuk eğitimini doğal karşılarsak hiçbir değişim söz konusu olmayacaktır. Ayrıca yapılan görüşmelerde farklı tekniklerin eğitimde yer almasına engel olan bir başka neden daha ortaya çıkmıştır. Akademisyenler gerçekçi olmayan yöntemlere ya da oyunculukta farklı arayışlara görece değersiz, küçümseyici bakmaktadır. "Gençlik yıllarımdan bu yana kötü oyuncular Brecht'e daha çok sahip çıkmışlardır. İyi oyuncu olamayacağını anlayanlar çünkü orada zaten dışarıda olma, içeride olma, bunun bir oyun olduğu vurgusu, oynayamıyor, zaten bu oyun… Brecht'in hakikisini de ben Türkiye'de seyredemedim." (Görüşmeci 5, Erkek, İstanbul Üniversitesi Devlet

Konservatuarı) sözleri bu yaklaşımı kanıtlar niteliktedir. Özetle eğitimde Stanislavski yönteminin belirleyici olması, eğitmenlerin bu durumu doğal, kaçınılmaz görmesi, başka tekniklerin uygulanabileceğine inanmaması, farklı arayışlarla geliştirilen yeni yöntemlere küçümseyici ya da dışlayıcı yaklaşılmasından kaynaklanmaktadır. Bütün bunların yanında akademisyenlerin çoğunun gerçekçiliği ve gerçekçi sahnelemeyi olumsuz, çelişkili, paradoksal, sorunlu görmemesi, onu değiştirici ya da başka türlü bir sahne gerçeği kodlayan yeni bir anlayışı deneme, eğitime bunları dahil etme olasılığını azaltan bir başka önemli nedendir. Çünkü çoğu eğitmene göre seyircinin oyuncuyla özdeşleşmesi ve gerçeklik yanılsamasına kendini kaptırması mümkündür.

> "Seyirci oranın saray olmadığını biliyor ama oyun sarayda geçiyorsa seyircinin oranın saray olduğuna ikna olması lazım. Onun üstüne kurulu, inandırıcılık, gördüğümüz şeyi inanıp inanmadığımızı konuşuyoruz. İyi oynanırsa ikna edebilir. Her seyirci üzerinde aynı etkide bulunması çok zor ama oyuncu bazı seyircileri etkileyebilir, mümkündür." (Görüşmeci 1, Erkek, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı)

> "İyi bir oyuncudan, iyi bir malzemeden her şeyi yaratabilirsiniz. yönetmen de oyunculardan bunu istiyorsa seyirci kendini oyuncuyla bir hissedebilir." (Görüşmeci 2, Kadın, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı)

> "Hayır ben kendimi oyuna kaptırmıyorum zaten yüzde yüz bir özdeşleşme olamaz. Ben kaptıramıyorum çünkü inanmıyorum ama kendini kaptıran ve hala inanan seyirciler olduğunu düşünüyorum. Kahramanla, oyuncuyla özdeşleşen seyirciler olduğunu düşünüyorum." (Görüşmeci 3, Kadın, Uludağ Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı)

> "Empati kurmak mümkün… Oyuncunun duygusal gerçekliği hissedişi seyircide etki yaratabilir." (Görüşmeci 4, Kadın, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı)

Gerçekçiliği çözülmeye uğramış bir yaklaşım, sorunlu bir yöntem olarak görmeyen eğitmenlerin, alternatif yöntemler araması pek mümkün olamaz. Zaten gerek müfredatlara yönelik tablolara gerek yukarıdaki ifadelere baktığımızda, göstermeci üslup, epik oyunculuk ya da performatif tekniklere eğitimde pek yer verilmediği anlaşılmaktadır. Seçilen parçalar ya da sahnelenen oyunlar içinde bu tür anlayışlardaki metinler istisna boyutundadır. Geleneksel tiyatromuza, uygulama anlamında, oyunculuk eğitiminde pek yer verilmediği açıktır. Zira konservatuar eğitiminin tarihi boyunca geleneksel tiyatromuz eğitimin dışında tutulmuştur. Önceki başlıklarda sözü edildiği gibi, daha ilk tiyatro eğitim kurumu olan Darülbedayi'de bu

anlayışa yer verilmemiştir. Müfredatların tamamına ve çalışılan oyunlara yönelik yukarıda geçen ifadelere bakılırsa, Uludağ Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı ve Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı dışındaki okullarda, göstermeci üsluba örnek uygulamalar pek yapılmamaktadır. Performansa yakın postmodern yönelişlere ise hiç rastlanmaz. Akademisyenler bunu, bu çalışmada da işaret edildiği gibi, tiyatro kurumlarındaki tek yönlülüğe bağlamaktadırlar. Hatırlamak gerekirse, kurumların repertuarlarında benzetmeci, gerçekçi, kapalı biçim dramatik yapılı oyunların niceliksel fazlalığı dikkate değer boyuttadır. Bu durum akademisyenlere göre eğitimdeki tek yönlülüğün nedenidir.

> "Bu sene Brecht'in Üç Kuruşluk Opera'sı sahnelendi. Daha önce ben Kafkas Tebeşir Dairesi'ni sahnelemiştim. Bay Puntilla ve Uşağı Matti sahnelendi. Geleneksel oyunlar zaten oynanıyor. Pek öyle postmodern bir şey yapmadık. Okulda postmodern bir şey nasıl yapabilirsin ki? Tamamen oyuncunun performansı üstünden yürüyen, performatif bir şeyi okulda yapmak zor. Yapılamaz değil ama oyuncuya rol oynatman lazım, okulun ne olduğuna karar vermen lazım. Okulda performatif tarafı ağır bir oyuncu mu yetiştirmek istiyorsun yoksa konuşma tiyatrosu üstünde yürüyen, onun gereklerini yerine getirecek bir oyuncu mu yetiştirmek istiyorsun? Performatif bir oyuncu yetiştirme amacında olan bir okul yok Türkiye'de, Amerika'da vardır ama mesela Almanya'da var mı bilmiyorum. Konuşma tiyatrosuna dayalı olup performatif eğitim de veren okullar var ama bizdeki anlayış farklı olduğu için mecbur herkes buna yöneliyor. Çünkü dışarıdaki tiyatro da öyle... Devlet Tiyatrosunda performatif bir şey seyrettin mi son on yıldır? Ben seyretmedim. Rol üstünden yürüyor her şey, ister istemez dışarıdaki nasılsa içerdeki de ona göre ilerliyor. Zaten dışarısının motor olması lazım… Dışarıdaki tiyatro neyse sen de ona göre eğitim verirsin. Bu böyledir." (Görüşmeci 1, Erkek, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı)

Tiyatro kurumları mı eğitim kurumlarındaki yönelişi belirliyor yoksa eğitim kurumlarından çıkan sanatçılar mı tiyatro kurumlarına yön veriyor? Bu da ayrı bir tartışma konusudur ancak karşılıklı bir belirleyiş ve tek yönlülüğün olduğu söylenebilir. Tiyatro kurumlarına yön veren bireyler önce eğitim aldığı, eğitim kurumlarından çıktığı için, eğer bir yenilik yapılacaksa bunun okullardan başlaması akla daha yakın görünmektedir. Ama bunun için önce kurumları kuşatan eğitmenlerin değişmezliğe yönelik yerleşmiş bu bakış açısını bırakıp deneyselliğe olanak tanımaları gereklidir. Gerçi bazı eğitmenler "Biz tiyatro tarihinde yer alan her tekniğe yer vermeye çalışıyoruz." (Görüşmeci 2, Kadın, Mimar Sinan Üniversitesi

Devlet Konservatuarı), "Farklı hocalar, farklı tekniklere yer veriyor." (Görüşmeci 4, Kadın, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı) gibi şeyler söylemiştir ancak bu söylemlerini açmamış, müfredatlara ve ders içeriklerine yönelik yapılan araştırmalarda, bu sözleri destekleyecek bir göstergeye rastlanmamıştır.

Postmodern yönelişlerin eğitimde uygulanabileceğine yönelik inancın zayıf olmasının yanında, geleneksel tiyatromuzdan göstermeci oyunlara ya da epik oyunculuğa oyunculuk derslerinde pek yer verilmemesinde rol oynayan bir başka etken, akademisyenlerin bunları gerçekçiliğe oranla görece değersiz ya da çok daha kolay uygulanabilir görmeleridir. "Yelpazede hepsine yer var. Hepsi de olmalı. Arada kavga varsa ciğere uzanamayan kedi hesabıdır. Gelenekçi ötekine uzanamadığı için ona mundar diyecektir." (Görüşmeci 5, Erkek, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı) ifadesinden gerçekçi oyunculuğun daha zor ve ulaşılmaz görüldüğü anlaşılmaktadır.

Son kertede oyunculuk eğitimi veren yüksek öğrenim kurumlarında, mesleki alan derslerinde Stanislavski tekniğine dayalı, gerçekçi bir oyunculuk anlayışının egemen olduğu, farklı tekniklere ve alternatif oyunlara yer verilmediği doğruluk kazanmaktadır. Bunda akademisyenlerin öğrencilerden beklentilerinin bu yönde olması, bu durumu doğal görmeleri, tiyatro kurumlarının buna yol açtığını düşünmeleri, gerçekçiliğin sorunlu olmayıp mümkün olduğuna inanmaları ve farklı yönelişleri denemenin imkansız, bu yönelişlerin gerçekçiliğe kıyasla daha değersiz ya da kolay olduğu fikrinde olmaları önemli rol oynamaktadır.

Oyunculuk ve sahneleme anlayışını belirleyen oyun metinleriyse ve tiyatro eğitiminin bir kanadını da oyun yazarlığı eğitimi oluşturuyorsa, o zaman oyun yazarlığı eğitimine de bu yönden bakmak, dramatik yazarlık bölümlerinin müfredat ve ders içeriklerine yönelik bir önceki başlıkta yer alan saptamaları, yine eğitmenlerin ifadeleriyle doğrulamak gerekir. Zira günümüzde sahnelenmekte olan oyunların birçoğu bu bölümlerde eğitim almış isimlerin kaleminden çıkmaktadır.

Oyun yazarlığı alanında verilmekte olan derslerin içeriklerini aydınlığa kavuşturmak ve oyun yazarlığı eğitimi veren akademisyenlerin meseleye yönelik bakış açısını anlamak adına, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Tiyatro Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı ve Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı'ndan birer akademisyenle görüşme yapılmıştır. Ankara Üniversitesi'nin bu alanda eğitim veren ilk kurum olması, Dokuz Eylül Üniversitesi'nin de tiyatronun çeşitli alanlarında ortak eğitim yürüten ve bu anlamda daha sonra kurulan Kocaeli, Atatürk, Uludağ ve Süleyman Demirel Üniversitesi için model olan ilk kurum olması, bu iki kurumu, burada yürütülen araştırma kapsamında önemli kılmaktadır. Kocaeli Üniversitesi ile birlikte pek çok yazarlık bölümünde Dokuz Eylül modelinin takip edildiği şu sözlerden kolayca anlaşılabilir: "Bölümümüzde bir ortaklaşma çabası söz konusu. Bu anlamda kökenimiz Dokuz Eylül Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü, model olarak onu aldık ama onu çok revize ettik."[730] Dolayısıyla Ankara ve Dokuz Eylül Üniversitesi yazarlık bölümlerinde yürütülen anlayışı kavramak, ülkemizdeki oyun yazarlığı eğitimi hakkında genel bir kanı sağlayacaktır. Öte yandan İstanbul ve Uludağ Üniversitesi'nde yürütülen derslerin içeriği ve akademisyenlerin yaklaşımı konusunda da bireysel tecrübelerden ve yapılan gözlemlerden, bu kurumlardan akademisyenlerin, kurumlarında yürütülen eğitim hakkındaki söylemlerinden yararlanılacaktır.

Öncelikle araştırmada elde edilen verilerde ders kaynağı olarak kullanılan eserlerin dramatik kurgunun ve kapalı biçim oyun yapısının temel olarak alındığı kitaplar olduğu görülmüştür. Yapılan görüşmelerde sarf edilen sözler, yazarlık dersi kaynaklarının bu kitaplar etrafında yürütüldüğünü destekler niteliktedir. Özellikle görüşmelerde vurgulanan Lajos Egri'nin kitabı, bu çalışmanın ilk bölümünde gerçekçi tiyatroda dramatik yapıyı anlatmak adına sıkça alıntı yapılmış bir yazarlık tekniği kitabıdır. Kitabın odağında dramatik yapılı, kapalı biçim oyun yazımı tekniğini öğretmek yer almaktadır.

---

[730] Sema Göktaş, "Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümünde Dramatik Yazarlık Eğitimi", **1. Ulusal Dramatik Yazarlık Çalıştayı**, Yayınlanmamış Konuşma Metni, Bursa, 15.05.2014

> "1. ve 2. sınıfta eldeki mevcut kaynakların, herkesin bildiği Turgut Özakman'ın ve Lajos Egri'nin kitabı üzerinden geçilmiş oluyor, temel kavramları öğrenmiş oluyorlar. 3. Sınıf 4. Sınıf oyun yazma aşamasına gelindiğinde özel olarak bir referansa ihtiyaç olmuyor" (Görüşmeci 6, Kadın, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı)

> "Suat Taşer Lajos Egri'den Piyes Yazma Sanatı'nı çevirmiş ve o temel kaynak olmaya başlamış. Bu eserde şöyle bir şey vardır, rasyonel, modernist, fikirden yola çıkarak öyküyü, kurguyu hesaplayan, yazarın akılcı önermesini kanıtlamaya çalıştığı, fazlasıyla pozitivist bir oyun yazma eylemidir yapılan. Ben öğrenci olarak böyle bir eğitim gördüm ama yıllar içinde şunu gördük ki yazarlığın bir de bağımsız bir tarafı var." (Görüşmeci 7, Erkek, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı)

Bunun yanında tıpkı oyunculuk eğitiminde gerçekçi oyunculuğun baş aktörü olan Stanislavski'nin belirleyici olması gibi, yazarlık eğitiminde de bu tür bir oyunculuk ve sahnelemeyi talep eden kapalı biçim, dramatik kurgu oluşturmanın "kutsal" kitabı haline gelen Poetika ile Aristoteles'in görüşleri belirleyicidir. Birinci bölümde anlatıldığı gibi onun bu eserde tragedya için öne sürdüğü görüşler daha sonra dramatik yapının değişmez kuralları olarak benimsenmiştir. Bu yüzden dramatik yapıda yazmanın öğretildiği derslerin kaynakları arasında Aristoteles'in Poetika eserine mutlaka rastlanır. Akademisyenler, "Çünkü dramatik yapıyı öğrenmek için temel kitap bu." (Görüşmeci 6, Kadın, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı) "Bu işin, hikaye anlatma sanatının, dramatiğin orijini Aristoteles. Poetika'da yazanları şu an uyguluyor muyuz? Bir temel doğru olarak hala ilişkimiz var onlarla." (Görüşmeci 7, Erkek, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı) cümleleriyle genel olarak bu durumu doğal karşılama eğilimindedir.

Bu veriler ışığında görüşmeler için seçilen bu iki model üzerinden, genel olarak yazarlık eğitiminin klasik dramatik kurguya dayalı, gerçekçi oyunlar yazma ekseninde şekillendiği ve bunun doğal karşılandığı söylenebilir. Temel olarak klasik olanı öğretmek, eğitime oradan başlamak kuşkusuz doğaldır. Ancak bu noktada şu önemli soru gündeme gelir: Klasik, dramatik yapıyı öğrenen öğrenciler ilerleyen yıllardaki yazarlık derslerinde farklı yapı ve biçim özelliklerini öğrenip bu doğrultuda uygulama yapabilmekte midir? Tıpkı Stanislavski tekniğiyle rol çalışmayı

öğrenen oyuncunun, kişileştirmede başka teknikleri de denemesi durumunda olacağı gibi, yazarlık öğrencisinin de yalnızca Aristocu dram yapısında değil farklı yapı ve biçim özellikleriyle kalem oynatma yetisine sahip olması hem eğitim hem de sanat alanında bir çeşitlenme yaratacaktır. Ders müfredatları ve içeriklerinin araştırıldığı bir önceki başlıkta böyle bir çeşitliliğe rastlanmamış, yazarlık eğitiminde alternatif biçim denemeleri olduğuna ilişkin verilerle karşılaşılmamıştır. Ancak yine de bu saptamanın sağlamasını yapmak ve eğitmenlerin deneysel temrinlere öğrenciyi teşvik etme konusunda ne düşündüğüne bakmak gerekir. Bu konuda fikirler çeşitlidir.

> "Ben farklı bir yapının nasıl kurulabileceğine ilişkin bir temrinin sınıfta uygulanabileceğini düşünmüyorum. Ama mesela şu tür çalışmalar yapıyoruz. Oidipus'un sahne dışını yazıyoruz. Bu mimetik malzemenin diegetik bir malzemeyle ya da diegetik bir malzemenin mimetik bir malzemeyle yer değiştirmesi demek. Şunu anlamaya çalışıyoruz: aynı hikaye çuvalına dalıp bu kez orada diegetik olan bir şey mimetik hale getirildiğinde ya da oyun o biçimde ters yüz edildiğinde, Sofokles'in sahnenin dışında bırakmayı tercih ettiği şeyler sahneye getirildiğinde aynı hikayeye mi ulaşılıyor? Aynı hikayeye ulaşılmadığını görüyorsunuz. Çünkü başka sonuçlar çıkmaya başlıyor, başka odaklar beliriyor. Buna yine Aristotelyen yapı diyebilirsiniz ama olmadığını görüyorlar. Çünkü artık oradaki amaçların çok ötesine geçiyor, çok başka bir şey oluşmaya başlıyor. Hem o yapıyı daha içeriden anlıyorlar, ne bir arada tutuyor o yapıyı hem de onu kaçınılmaz bir biçimde kırmış da oluyorlar. Antik Yunan'ın hep göz ardı ettiği, gözlerden sakındığı sahne dışı denen bir yeri bir bakıma sahneye davet etmiş oluyorsunuz. Bu bir bakıma başlı başına bir kırma biçimi." (Görüşmeci 6, Kadın, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı)

> "Ben biçim beklentisi olan hiçbir ödev vermem. Benim için bir hikaye taşıması, o hikayenin sahnede yaşam alanı bulması önemli. Ben hep basit bir sorudan yola çıkıyorum bir şey yazarken: Bak şuradan geçerken başıma acayip bir olay geldi der gibi o oyunu anlatamıyorsam o oyun yoktur." (Görüşmeci 7, Erkek, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı)

> "Derslerde edebi metinlerin teatral olanaklarını araştırıyoruz. Dramatik metinler oyuncuya ne yapacağını söyler. Biz romanı doğrudan görselleştirmiyoruz. Romanın okuyucuyla buluşması tek kişilik oyunun seyirciyle buluşması gibi bir şey…"[731]

Bu sözlerden anlaşıldığı kadarıyla akademisyenler dramatik yapı dışında farklı yapı ve biçim denemelerini ders içeriği olarak alıp, bu doğrultuda uygulama

[731] Oğuz Arıcı, "İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümünde Dramatik Yazarlık Eğitimi", **1. Ulusal Dramatik Yazarlık Çalıştayı**, Yayınlanmamış Konuşma Metni, Bursa, 15.05.2014

yapmayı pek doğru bulmamaktadır. Ancak İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, Dramaturji ve Dramatik Yazarlık Ana Bilim Dalı'ndaki ders içeriklerinden anlaşıldığı kadarıyla, orada, doğrudan farklı biçimlere yönelik yazma temrinleri yapılmaktadır. Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı'nda ise, zaten verilen ödevlerin içeriği, zaman zaman dramatik yapıyı bozmayı gerekli kılmaktadır. Ancak Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı ve onu takip ederek yazarlık eğitimi veren diğer okullardaki bölümler için farklı yapı ve biçim denemeleri içerikte pek yer bulan bir olgu değildir. Zira bireysel tecrübeler ve yapılan gözlemler de bu durumu desteklemektedir. Dramatik yapının, tıpkı oyunculuk eğitiminde Stanislavski oyunculuğunda olduğu gibi, sistemli bir tekniğinin olması, eğitimde öğretilebilir bir metot olarak onun öncelikli tercih sebebi olmasını sağlamaktadır. Farklı yapı ve biçimler diğer teorik derslerde öğrenilmekte, uygulama için doğrudan çıkış noktası olarak alınmamakta, bu tür denemelere girişilen okullar ise genel manzara içinde istisna boyutunda kalmaktadır.

Her ne kadar farklı yazın tekniklerine yönelik doğrudan temrinler yapılmasa bile, farklı kuramsal derslerde bu tekniklerde yazılmış oyunlarla tanışan öğrencilerin, bu oyunlardan etkilenerek benzer şekilde, dramatik yapının uzağında, absürt, epik, göstermeci, performatif, postdramatik tiyatroya yakın metinler kurgulamaları olasıdır. Ancak bireysel tecrübeler ve yapılan gözlemlerle görülmüştür ki, akademisyenlerde genellikle öğrencilerin bu tür farklı denemeler yapmasını teşvik eden bir bakış yoktur. Bu tür farklı tekniklerle yazılmış oyun denemelerine görece olumsuz bir önyargıyla bakılmakta, bu denemelerde başarılı olma olasılığı daha düşük görülmekte ve bu yapıdaki oyunların içinde de dramatik olana ait olan unsurlar aranmaktadır. Ancak görüşülen akademisyenler dramatik yapıyı ve gerçekçi anlayışı savunan, farklı denemelere kapılarını kapatan bir yaklaşım sergilememişler, sadece dramatik olanı kıran metinlerin başarılı bir şekilde yazılmasının zor olduğunu ve bu tür metinleri değerlendirme ölçütlerinin yeterince sistematik olmadığını ifade etmişlerdir. Çünkü bu tür metinler dramatik kurgunun ideal ölçütleriyle değerlendirilemeyecek, haliyle sınanması zor olacaktır.

> "Hiçbir yazarlık hocası karşısına Stoppard gibi yazılmış bir oyun getiren öğrencisine bu ne ama bu dramatik olanı içermiyor demez. Belki vardır ama bu benim için bir hayal. Keşke biri böyle bir metinle gelse… O konuda ne yapın edin sakın o gerçekçilik gömleğini üstünüzden çıkarmayın demiyoruz ki. Böyle bir şey asla söylenmiyor ama kendini savunabilir bir yapı kurmalarını istiyorum. Bu kavramlar insanı zorlayan kavramlar. Bazen öğrenci bunun altına adımı saklasam da Ionesco yazsam kabul ederdiniz diyor. Öyle değil tabii ben onu ayırt edebilecek durumdayım. Orada çalışan ya da çalışmayan şeyi görebilecek durumdayım mesele o değil. Bu o kadar kolay teorize edilir bir şey değil. Biliyorsunuz ki bu sahnede çalışmaz. Bunu sadece "Aristotelyen değil"den kalkarak söylemiyorsunuz." (Görüşmeci 6, Kadın, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı)

> "Farklı bir türde oyun getirdi onu kendi içindeki kurallara göre değerlendiririm. Kendi doğrusunu kendi getirir o metin zaten. Benim bir şablonum olması gerekmez. Onun yapmak istediği şeye göre eleştiririz, bak şunu yapmaya çalışmışsın ama bu eksik, bunu şununla değiştirsen daha iyi olurdu deriz." (Görüşmeci 7, Erkek, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı)

Yazar adayı öğrencinin yazdıklarını şekillendiren bir başka olgu da eğitmenlerin beklentisidir. Bu nedenle akademisyenlerin öğrencinin yazdığından ne beklediği, yapılanı neye göre başarılı ya da başarısız olarak değerlendirdiği, kısacası değerlendirme ölçütleri önem kazanır. Bu bağlamda yapılan görüşmelerde beklentiyi şekillendirenin çoğunlukla dramatik olan ile ilgili olduğu görülmüştür. Her ne kadar farklı biçim denemelerine açık bir yaklaşım söz konusu olsa ve doğrudan doğruya klasik biçime yönelik çıkış noktaları verilmese bile, öğrenciden gelen malzemede aranan şeylere bakıldığında dramatik kurguya yönelik ifadeler dikkat çeker.

> "Bir oyun proje dosyası hazırlamalarını istiyorum. Yazılmamış ama her bir sahnesinde ne olacağı tespit edilmiş bir oyun. Önce geniş bir hikaye çuvalı yazmalarını istiyorum. O büyük hikaye çuvalında karakter öykülerinden çocukluklara değin her şey var. Onun içinde bütün bir imge vereni var. Sonra onun olay dizisini oluşturmalarını istiyorum. Hikaye nereden başlayacak, sahne açıldığında ilk ne göreceğiz? Her sahnede ne görüyoruz, ne öğreniyoruz, ne ekliyor bu sahne metne? şeklinde oyunun bir şemasını çıkarmalarını istiyorum. Sonra oyun kişilerinin seslerini içlerinde duyup duymadıklarını anlamaları için de kendilerine ilginç gelen bir sahneyi yazmalarını istiyorum. Proje dosyası bundan ibaret oluyor. O dosyada öykünün sağladığı olanaklar yeterince karşılanabilmiş mi, o evren o olay dizisiyle tam olarak yansıtılabiliyor mu, olay dizisi kendini iyi bir yapı üzerine kurabiliyor mu, oyunun zamanla kurduğu ilişki o hikayenin çağırdığı zamanlama biçimi mi, atlayarak mı ilerleyecek, geri mi dönecek, sondan mı başlayacak gibi şeylerle çalışıyor oradaki not verme sistemi." (Görüşmeci 6, Kadın, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı)

> "Çalışmalara değil sürece not veriyorum. Süreçte şuna bakıyorum: Kendi içinde dramatik meselesini çözdü mü, yazdığı çalışmalar özgün mü, yeni hikaye buluyor mu, hikayeyi tiyatro diliyle ifade etmeye başladı mı? Benim için bunlar önemli. Bunları becerebiliyorsa elli altmış geçme notudur, onun üstündeyse çok yaratıcı şeyler yapıyordur, teknik anlamda çok ustalaşmıştır. Atölyenin, sınıfın birbirine göre bir çan eğrisi, bir dengesi oluyor zaten buna göre." (Görüşmeci 7, Erkek, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı)

Aslına bakılırsa bölümlere verilen isim bile buradaki öğrenimin odak yönelişini ve beklentinin belirleyicisini ortaya koymaktadır. Bölümlerin tamamında yazarlık eğitimi "dramatik" sıfatıyla nitelendirilmiştir. Aslında bu kavram, altında, hangi tür olursa olsun oynanabilir, canlandırılabilir, seyredilebilir olma anlamını barındırmaktadır. Ne var ki süreç içinde bu adlandırma, belirli bir yapı, kurgu ve biçimin öğretilmesi alışkanlığını doğurmuş gibi görünmektedir. Akademisyenler bu durumu doğal karşılamakta, bu yapının temel olduğunu düşünmekte, bölüm isimlerinin değiştirilmesini ise zor görmektedir. Ayrıca yüksek öğrenimin değişime kapalı niteliği aşağıdaki söylemlerden kolayca çıkarılabilmektedir. Bunun yanında akademisyenler, "dramatik" sıfatının gerçekçi yaklaşımla ilişkili olduğunu ve her ne kadar canlandırma mantığı içerse de karşıgerçekçi diye tanımlayabileceğimiz 20. yüzyılda ortaya çıkan oyun yazma anlayışlarının bu sıfatın uzağında kaldığını da kabul etmektedirler.

> "O YÖK şeması, onu değiştirmek çok zor bir şey. Bölümü kapatıp yeni bölüm açmak gerekir. Dramatik yazarlık denince içine yalnızca oyun yazarlığını almıyor olma ihtimali yüzünden herhalde zamanında öyle denilmiş. Bilmiyorum ilk koyanlar ne düşünmüştür. Üstüne çok uzun uzadıya düşünüldüğünü sanmıyorum o zamanlar. Orada çok orijinal bir şey yapmak mümkün değil ama bölümlerin altındaki derslerin ismi çeşitlendirilebilir. Burası sonuçta 60 70 yıllık bir kürsü. O zamandan beri aşağı yukarı aynı mekanizmayla yürüyor." (Görüşmeci 6, Kadın, Ankara Üniversitesi, DTCF Tiyatro Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı)

> "Zaten dramatik meselesi sinema, televizyon, tiyatroda izlediğimiz tüm hikayelerin omurgası. Onu öğrenmezse bir yazar bir şey yapamaz. (…)Ben şöyle bir sınıflama yapıyorum: gerçekçi hayata referans yapan dramatik oyunları ayrı bir tarafa koyuyorum, absürtle epiği kardeş koyuyorum. Karşı gerçekçi olarak değil de oyunsu olanlar olarak; onlar gerçek yaşama referans göstermeyen, biri sınıfsal ilişkilerin temsili öteki de sahne üstü bir oyunsuluğun temsili olarak ikisi de dramatik oyunlarda olduğu gibi bir gerçek yaşama referans vermiyor." (Görüşmeci 7, Erkek, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı)

Şu halde dramatik yapının gerçekçilikle ilişkisi çok sıkı olduğundan, gerçekçi olmayan yeni anlayışların dramatik yapının uzağına düşmesi kaçınılmazdır. Bu durumda yalnızca "dramatik" adlandırması dahi, eğitimde dramatik kurgu içermeyen oyun yazımını pek tercih etmemeye neden olmuş olabilir. Bununla beraber bölüm adı oynanabilir olmayı ifade eden dramatik sıfatıyla birlikte anılsa bile, farklı yapı ve biçim özelliklerinde oyun yazımını görebilmek adına, ders isimleri ve içeriklerinde değişikliğe gidilebilir. Beklentiler değiştiğinde elde edilen malzeme de ister istemez değişip çeşitlenecektir.

Gelinen noktada oyun yazarlığı eğitiminde de gerçekçiliği dayanak noktası alan, böyle bir sahneleme ve oyunculuğu talep eden, klasik, dramatik yapı ve kapalı biçim, iyi kurulmuş dram oyunlarının başat rol oynadığı ortaya çıkmaktadır. Oysa bu eğitimi veren akademisyenler, "Kendimi bıraktığım anlar oluyor ama beş dakika sonra replik kaçırdı, sofitadan ip göründü oluyor. Sinemada da oluyor ama orada bir gerçeklik var, çok daha avantajlı." (Görüşmeci 7, Erkek, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı) şeklindeki cümlelerle, sinemanın kusursuz bir gerçekçilik sunduğu çağımızda, sahnenin sınırlı olanakları dolayısıyla gerçekçiliğin imkansız olduğunu kişisel duygularıyla ifade etmektedir. Hatta gerçekçiliğin ancak seyirci ve sanatçı arasında, üzerinde uzlaşılmış gizli bir anlaşma söz konusu olduğunda mümkün olduğunu, inanma ön kabulüne doğrudan bağlı olduğunu şu tür sözlerle dile getirmektedirler: "Bu bir konvansiyon meselesi. Biraz uzaklaştığında ne saçmalık diyorsun. Ama o konvansiyon gereği eğer içine girmeyi bir kez kabul edersen onu özel olarak sorgulamıyorsun. Bilmiyorum, üzerine düşündüğüm bir şey değil. Konvansiyon o demek zaten, üzerine düşünmediğin bir şey." (Görüşmeci 6, Kadın, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı) Şu halde konvansiyonun gerektirdiği anlaşmayı bozup inanma ön kabulü yıkıldığı anda gerçekçilik çöker. Eğitmen için de yazar, oyuncu ya da seyirci durumundaki öğrenci için de hal böyle iken, gerçekçilik üzerine kurulu dramatik yapı ve psikolojik gerçekçi Stanislavski oyunculuğunun yüksek öğrenimin odağında yer alması bir paradoks gibi görünmektedir. Denilebilir ki gerçekçiliğin paradoksal görünümü, tiyatro eğitimimizin bu anlayışa dayanması nedeniyle onu da paradoksal kılmaktadır.

Bu durumda bir önceki başlıkta Tablo 1'de gösterilen, tiyatro repertuarlarında klasik, dram yapısına dayalı, kapalı biçim, gerçekçi oyunların hakim olması büyük ölçüde yazarlık eğitimine dayanıyor denilebilir. Peki bu tür oyunlar sahnelendiği için mi eğitim bu yönde veriliyor yoksa böyle bir eğitim aldığı için mi öğrenci farklı yapı ve biçim denemeleri geliştiremiyor? Bu soruyu cevaplamak oldukça zor ancak kuşkusuz her iki alan yani hem eğitim kurumları hem de tiyatro kurumları birbirinin anlayışını etkileyip belirlemektedir. Bu konuda daha somut bir fikre ulaşmak için tiyatro kurumlarındaki repertuarın bu tek yönlü niteliği, klasik gerçekçi dram sayısının repertuardaki fazlalığı konusunda yazarlık eğitimi veren kişilerin görüşlerine kulak vermek önemlidir.

> İyi sanat yapıtının klasikleşmiş olması gerektiğine ilişkin bir temel fikir var. En iyi yazar ölü yazardır fikri gibi. Bir şey ancak öldüğünde ve bizden uzaklaştığında onun kıymetini biçebileceğimiz fikri. Bir yandan bunda risk almamaya ilişkin bir yan var. Üstünden seneler geçtiği halde hala orada bir yerde duruyor hissini verdiği zaman daha kolaycı biri için onunla çalışmak daha kolay oluyor. Ödenekli tiyatroların repertuarına baktığınız zaman evet en çok bunlar sahnelenmiştir ama yenilikçi yerli metinlere oranla yenilikçi yabancı yazarlar da daha çok sahnelenmiştir. Orada da tuhaf bir biçimde referans noktası şu: birileri gidiyor batıda iyi yayınevinde basılmış oyunları topluyor, onlar çevriliyor, bir yönetmenin hoşuna gidiyor ve birkaç batı kurumunun onayından geçmiş metinler onlar, Londra sahnelerine çıktıysa Türkiye sahnelerine çıkmayı da hak edeceği düşünülüyor. Burada yeni bir yazarın getirdiği belki çok daha üstün bir metni neyle okuyacağını bilmeyen bir dramaturg, onu nasıl kullanacağını da yönetmene hangi aşamada önereceğini de bilmiyor. Yeni metin hiç mi çıkmıyor? Dramaturginin çöplüğüne bakmak lazım. Kaç oyun ne tür sebeplerle reddediliyor? Çoğu çok şikayet ediyor çok kötü oyunlar geliyor diye. Haklı olabilirler ama bir kısmı gözlerinden kaçıyor olabilir. Burada bir şey yok dediği metin sahnede yönetmenle çalışıldığında çok parlak bir şeye dönüşebilir. Orada çok hunhar ve kolay bir okuma yöntemi olduğunu düşünüyorum. Alternatif yerli metinler varsa alternatif yabancı metinlere oranla çok daha şanssızlar. (Görüşmeci 6, Kadın, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı)

Buradan anlaşılıyor ki, alternatif yerli metinlerin üretilmesini engelleyen en önemli şey yüksek öğrenimde alınan eğitimin yanında, sahnelemede tercih edilen metinlerin niteliğidir. Klasik dramatik yapıdaki oyunların tercih konusu olduğunu gören yazar, metnini, bu doğrultuda biçimlendirecektir. Çünkü yazar bir oyunu sahnelensin diye yazar, sahnelenme olasılığı daha yüksek olan metinler kaleme almayı yeğler. Yukarıdaki sözlerden anlaşıldığı gibi yerli, alternatif metinlerin sahnelenme şansı çok düşüktür. Bu durumda yazar sahnelenme olasılığı yüksek,

klasik doğrultuda metinler biçimlendirecektir. Bu çerçevede akademisyenler repertuar sorunu için eğitim kurumlarından çok tiyatro kurumlarını, oradaki alışkanlıkların değişmezliğini suçlu görmektedir. Özellikle ödenekli tiyatroların misyon ve vizyonu ilk belirlendiği şekilde değişmeden korunmakta, görüşmecilere göre bu, repertuarda çeşitliliğin olmamasının önemli bir nedeni olmaktadır.

> "Ödenekli kurumsan eğer bir Shakespeare göstermeliyim bunlara diyorsun. Ankara'da Türk mitolojisine dair bir klasik, bir Kurban oynamalıyız diyorsun. Hedef kitle ve repertuarı yapan kurumun misyonu önemli. Devlet Tiyatrosu yönetmeliğinde bu misyon yazar zaten. Orada diyor ki; yerli ve yabancı klasikleri sahnelemek, dili korumak, toplumda düzgün Türkçeyi yerleştirmek… Orada belirlemiş zaten. O misyona uygun hareket edip o misyon için yapıyor. Bir Shakespeare göstermeliyim ben, Turan Oflazoğlu, Güngör Dilmen, Elif Ana, köy gerçekçiliğini anlatan oyun göstermeliyim diye bakıyorlar. Elbette ki değişmeli. Bana kalırsa repertuar böyle yapılmaz." (Görüşmeci 7, Erkek, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı)

Demek ki alternatif, yerli yazarlara yer verilmemesi ve tiyatro kurumlarındaki repertuarların tek yönlü niteliği akademisyenler için de sorun teşkil etmektedir. Ancak onlar tarafından bu sorunun nedeni daha çok tiyatro kurumlarının değişmez anlayışı ve bakış açısına dayandırılmıştır. Bu durum bir önceki başlıkta zaten detaylı olarak ortaya koyulmuştur. Ancak yapılan görüşmelerde bu soruna ilişkin yeni bir neden daha saptanmıştır. Sahnelemede gerçekçiliğin baskın olmasını yalnız metinlerin niteliğine değil kurumlarda vücut bulan yanlış reji anlayışına bağlama eğilimi de söz konusudur.

> "Zaten yazar olarak ün yapmış birinin oyununu kabul etmek daha kolay olabilir. Refik Erduran gibi senelerdir oyunları oynanan biri yeni bir oyun getirdiğinde daha sorgusuz sualsiz kabul ediliyor olabilir. Yönetmenlerin yeni metinleri zaten merak ediyor olması gerekiyor. Hakikatten mesele sadece yazarlık değil. Türkiye'de her zaman bir oyun metni sorunu olduğundan söz edilir ama ben aynı sorunun daha büyük bir yansımasının rejide, reji masasında olduğunu düşünüyorum. Gelen metin bildiğiniz anlamda dramatik formda yazılmamış ki siz onu o biçimde sahneliyorsunuz. Onun için reji masasının ayrı bir çalışma yapması lazım. Perspektifli bir oyun olmadığını, batılı bir oyunu sahneler gibi sahneleyemeyeceğini kavraması lazım." (Görüşmeci 6, Kadın, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı)

Öyleyse repertuar ve sahnelemedeki gerçekçilik sorununun bir nedeni de reji alışkanlığı olarak görünmektedir. Yani yazılan oyun gerçekçi olmasa dahi

alışkanlıklar nedeniyle bu doğrultuda sahnelenmekte hatta bu yüzden metinler zarar bile görmektedir. Ancak bütün bunlardan daha önce olarak, bu çalışmada, repertuarlarda ve tiyatro kurumlarında gerçekçi, klasik dram doğrultusundaki tek tip anlayış, ülkemizdeki tiyatro eğitimine bağlanmakta ve bunun altı kalın bir şekilde çizilmektedir. Bu sorunla ilgili yalnız tiyatro kurumlarını suçlamak yetmez, zira kurumlara giden metinleri kaleme alan yazarların ve kurumlarda görev alan yönetmenlerin, oyuncuların farklı ve daha renkli bir eğitim alması durumunda bu tek yönlü bakış açısı değişebilir. Çünkü kurumları yaşatan kişilerdir. Kişilerin değişimi onlar henüz kurumlara adım atmadan önce, eğitim aldıkları sırada mümkün olabilir.

Yazarlık ve sahnelemede gerçekçi, klasik, dramatik yapı ve psikolojik, gerçekçi oyunculuğun egemen olması bir tarafa, tiyatromuzda bu anlayışın kusursuz bir şekilde uygulandığını iddia etmek de aşırı olur. Oyuncularımız için Stanislavski tekniğini doğru uygulayıp tam anlamıyla bir gerçekçilik yaratıyor demek ya da yazarlarımızın metinleri için, klasik, batı tarzı, gerçekçi dram yapısını çok başarılı uygulamış demek iddialı olur. Zira yukarıdaki alıntıda belirtildiği gibi, gerçekçi diye nitelendirdiğimiz pek çok oyun metni gerçekçiliği sekteye uğratan türlü zaaflar taşımakta, kimi zaman biçimsel bir kaos içermektedir. Buna koşut bir biçimde, bireysel deneyim ve gözlemlerden hareketle oyunculuk öğrencilerinin dördüncü duvarı inşa edip rolün duygularını tam anlamıyla hissetmekte, yazarlık öğrencilerinin de inandırıcı, yaşayan diyaloglar örmekte, özetle öğrencilerin gerçekçiliği sağlamakta en büyük zorluğu çektiği söylenebilir. Algılamadan, hissetmeden, ezbere replikler savuran oyunculara dair türlü eleştiriler çokça duyulmuştur, iç aksiyonun dış aksiyonu ve sözcükleri desteklemeyişi oyunculukta yaşanan ve aşılmaya çalışılan başlıca sorunlardandır. Pek çok oyuncu bir duyguyu hissetmeden salt hızlı ve derin nefes alış verişleriyle vermeye çalıştığından eleştiri alır, öğrencilerde de bu durum sıklıkla gözlemlenmiştir. Aynı şekilde role uygun düşmeyen, kitabi cümlelerle inandırıcı olmayan, yazarın sözcüsü durumundaki oyun kişilerini konuşturmak da yazarlık eğitiminin en büyük problemlerindendir. Öyle ki öğrenci bazen oyunu sesli okunduğunda kendi yazdığı repliklere yabancılaşmaktadır. Akademisyenlerle yapılan görüşmelerde bu sorun somutluk kazanmış, onlar da bunları yaşadıklarını söylemiş, bu sorunu aşmak için çeşitli yöntemler geliştirmeye çalıştıklarını anlatmışlardır.

> "Gözlem ve yaşantı arasındaki farktan kaynaklanıyor. Biz hep gözlemi öneriyoruz oysa oyun yazarlığı yaşantı meselesi. Yaşanmışlık çok daha belirleyici, eğer eli yağlı adamın elini sana şöyle uzattığını görmemişsen onu yaşayamaz, bir metinden öğrenemezsin. Ben mekan veriyorum, karakter portreleri veriyorum. Karakter yazıyoruz, mekana gidiyoruz. Mesleklere gidiyoruz. Yeni hayat dediğimiz şey steril sitelerden steril işyerleri ve otobanlardan geçiyor, burada hayat yok ki. Ben 2000'li yılların kuşağına servis kuşağı diyordum. Hayat servis penceresinden bakıyorlar o yüzden metinler de yaşamıyor." (Görüşmeci 7, Erkek, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı)

> "Oyuncular konuşmaya başladığında yazarlık öğrencileri kendileri de metni sevmiyorlar zaten. Orada daha sahici bir duygu yaratabilmek için o cümlenin yarıda kesilmesi gerektiğini fark ediyorlar. Kişinin niyeti, ne söyleyeceği ilk üç sözcükle anlaşılıyorsa dördüncü sözcüğü eklememeyi öğreniyorlar. O bir yalınlaşma biçimi zaten. Onun çok önemli olduğunu düşünüyorum. Sahnede amatörce bile olsa, okuma tiyatrosu biçiminde bile olsa oyuncudan duyduklarında, bir duyu daha eklendiğinde, kendi yazdıkları şeyi kavramalarına ilişkin onun çok işe yaradığını düşünüyorum. Yazarların metinlerini oyuncuların ağzından duymaları çok önemli… O zaman zaten söylediklerinin ne kadar kitabi kaldığını, bir insan tarafından neredeyse söylenemeyecek bir şey yazdıklarını kendileri yakalıyorlar." (Görüşmeci 6, Kadın, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı)

> "Öğrencilerin yazdığı metinler sahnelenebilir özellikte olmuyor, edebi metin düzeyinde kalıyor. Öğrencilerimiz oyuncunun ve sahnenin olanaklarını bilmiyor. Bu sorun kültürel kodlarla da alakalı. Çünkü kültürel olarak batıdan farklı bakıyoruz. Bu yüzden metinlerde hep karagöz oynatıcısı gibi davranıyoruz, yazarın eli hep hissediliyor."[732]

Görüldüğü gibi tiyatro eğitimimizde öğretilmeye çalışılan baskın anlayış doğrultusunda yazılan metinlerde, bu anlayışın da kusursuz bir şekilde uygulanamadığı, eğitmenlerin genellikle bu sorunu aşmak için çeşitli yöntemler geliştirdiği açıktır.

Bu noktada ülkemizde yazarlık ve oyunculuk bağlamında tiyatro eğitimimizin dünya ölçeğinde sorgulanmakta olan, içinde açmazlar barındıran gerçekçi bir çizgide yürüdüğü, bu yaklaşımın uzun yıllardır değişmeden yinelendiği ve kusursuz bir şekilde uygulanamadığı söylenebilir. Gerek müfredatlar, gerek ders içerikleri, gerekse akademisyenlerle yapılan görüşmeler bu saptamayı doğurmakta ve bu durum

---

[732] Arıcı, "İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümünde Dramatik Yazarlık Eğitimi", **1. Ulusal Dramatik Yazarlık Çalıştayı**

bu çalışmanın odağındaki sorunun kaynağı olarak açıklığa kavuşmaktadır. Eğitimdeki bu sorun, tiyatro kurumlarındaki repertuar ve sahneleme anlayışında da benzer bir sorunu gündeme getirmekte, iki alan karşılıklı birbirini etkileyerek kısır bir döngü yaratmaktadır. Bu sorunun nedeni ise tek bir tane olmayıp çok yönlüdür. Dolayısıyla burada amaç, doğrudan bir kurumu ya da bir kişiyi suçlamak, bu çalışmada ele alınan sorundan sorumlu tutmak değil, kurumlarda yürütülen politikalar ve eğitim kurumlarında başrol oynayan insanların bakış açısı üzerine genel bir panorama sunmaktır. Bu panoramada, batılılaşma ideolojisini benimseme sürecinden toplumsal yapımızdaki değişmezliğe, gerçekçiliğin aksaklıklarına yönelik farkındalığın az olmasından değişime imkansız gözüyle bakmaya değin birçok belirleyen karşımıza çıkmıştır. Genel olarak ülkemiz tiyatrosunda doğal ya da değişmez görülen tek tip bir yaklaşım olarak gerçekçilik, bu çalışmada sorun olarak alınıp masaya yatırılmıştır. Bu sorunu tespit edip her yönüyle tanımlamak ve nedenleri üzerine düşünmek kaçınılmaz bir şekilde çözüm için akıl yürütmeyi beraberinde getirecektir. Bir sonraki başlıkta tiyatro eğitimi ve kurumsallaşmasında klasik, gerçekçi doğrultudaki tek yönlülük sorununun bütün nedenlerini, bu sorunun ulaşılan tüm kaynaklarını toparlamak ve böylece çözüm arayışına giden yolu açmak amaçlanmaktadır.

4.5. Türk Tiyatrosunda Sahneleme Ve Eğitimde Gerçekçilik Sorununun Nedenleri Ve Çözümüne Dair Birkaç Söz Daha

Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda, tıpkı tiyatro anlayışı ve oyun yazarlığı gibi, tiyatro eğitimi de batılılaşma ideolojisinin getirdiği bir sonuç olarak batıdan ithal edilmiş görünmektedir, hiçbir eğitim modeli bize ait, özgün değildir. Tiyatro eğitimimize yönelik yürütülen araştırmalar bunu açıkça göstermiştir. Hatta sahneleme, yazarlık, oyunculuk ve repertuar anlayışımızdaki sorunların temeli bu yönüyle eğitim sorununa gelip dayanmaktadır. Çünkü ancak yeni bir okul yeni bir tiyatro doğurabilir ve bu noktada karşımızda çözmemiz gereken ciddi bir sorun vardır: Kendi varlığımızı Meyerhold'un Stanislavski'nin yaklaşımına dayandırıyoruz ama acaba gerçekten o tarihsel dönemin karşı koyuş dinamiğini yeterince

taşıyabiliyor muyuz?[733] Bu sorunun cevabı elbette olumsuzdur. Çünkü model alınan söz konusu anlayışları doğuran koşulların karşılığı bizde mevcut değildir. Öyleyse ülkemizde, tiyatrodaki sorunların çözümü için önce eğitimdeki bu sorunun çözülmesi, özgün bir yazarlık ve sahneleme anlayışı için önce bize ait özgün bir eğitim modelinin oluşturulması gerekmektedir.

Kuşkusuz bunu yapmak kolay değildir. Bize ait bir anlayış oluşturmak için önce mevcut olan anlayışları iyi tanımak gerekir. Yerleşik bir deyişle, kişi önce başkalarının sesini duyar sonra kendi sesini, söyleyişini bulur. Ancak bu noktada yine bir sorun karşımıza çıkar. Sesine kulak verdiğimiz başkaları yani tanımaya çalıştığımız başka tiyatro anlayışı bir tektir. Bütün veriler bizi benzetmeci, gerçekçi, Aristotelyen dram ve Stanislavski oyunculuğu dışında bir modelin eğitimimizde pek yer almadığı genellemesine itmektedir. Böylece bu çalışmanın sorunsalı bir kez daha gündeme gelir: Tiyatro anlayışımız tek tip bir gerçekçi yöneliş üzerine kuruludur çünkü tiyatro eğitiminde yalnızca bu model benimsenmiştir. Üstelik bu model ilk alındığı günden bu yana hemen hiç değişmemiş, donmuş, kalıplaşmış, tabulaşmıştır.

> Çağımız sinemasına ve tiyatrosuna baktığımız zaman baskın üslubun gerçekçilik ve türevleri olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Gerçekçiliğin gerek duyduğu doğal, sahici oyunculuğa ulaşmak için okullar farklı metotlar kullansa da bu metotlar temelindeki çıkış noktası natüralizm ve Stanislavski sistemiyle örtüşür. Ülkemizde oyuncuya yüklenen görev değişmez bir ilk bilgi üzerine kurulmuştur, bu ilk kaynak tabudur. Konservatif eğitim bu tabunun saklanması ve tartışılmaması üstünden yürür. Oyuncu dünyayı değiştirmeye soyunmuş ama bunun varlık nedeni olan temel bilgi kaynağını tartışma dışı kabul eden Cizvit papazı gibidir. Oyuncu adayının amacı değişim değil bildiği doğru eğitimle daha çok kitleye ulaşmaktır. Türkiye'de oyuncuları istihdam eden kurumların baskın üslubu 50'lerin sosyal gerçekçiliğiyle Amerikan gerçekçiliği arasında bir yerdedir. Türk seyircisinin istediği de yaklaşık böyle bir gerçekliktir. Biçimsel olarak tedirgin edici bir sahneleme yerine kabul görmüş bir çerçeve içerisinde kalarak oyunlar sahnelenir, oyunculuk kaçınılmaz olarak doğalcıdır. Hatta Stanislavski'nin vardığı son nokta yerine onun daha gerisinde, ilk döneminin takipçisi olan Lee Strasberg'e daha yakındır. Ana model ise Ankara Devlet Konservatuarı'dır. Oyunculuk eğitimi veren okulların ders programlarına bakarsanız bu modelin okulları ne kadar etkilediğini görürsünüz. Bu yöntem 'ben'in keşfi, oyunculukta kullanılan karakterde kullanılması ve oyuncunun

[733] Kerem Karaboğa, "Hangi Olanak? Neyin Beklentisi?", **Tiyatro Eğitimi Sempozyumu Bildiriler**, s. 83

> kendini bu yönde yetkinleştirmesini amaçlayan Stanislavski temelli bir yaklaşımdır. [734]

Yukarıda alıntılanan sözler, buraya dek sürdürülen araştırmanın bir özeti niteliğindedir. Eğitimin tek tip bir anlayış üzerine kurulması yanında, bu anlayış birinci ve ikinci bölümde detaylandırıldığı gibi, bugün için çözülmüş, sorgulanmış, aşılmış, yerini başka yaklaşımlara terk etmiştir. Bu durumda batılılaşma sürecini çağdaşlaşmanın gereği olarak yaşayan ülkemiz ve tiyatromuzda, eğitimin, dünya ölçeğiyle karşılaştırıldığında çağ dışı, geri kalmış görünmesi son derece ironiktir ve bu çözülmesi gereken bir paradokstur. 1970'li yıllarda Ankara Devlet Konservatuarı'ndaki tiyatro eğitimi için söylenen aşağıdaki sözler bunu kanıtlar:

> "Bu kuruluş, 1955 yıllarından sonra, dünya tiyatro sanatındaki ilerlemeleri, sürekli atılımları izleyemediği ve uygulayamadığı için gerilemeye başladı. (…) Bunun nedeni, daha doğrusu nedenleri, Tiyatro bölümünün uyguladığı belirli bir yöntemin olmayışı, öğrenimdeki kavram karışıklığı, 1900'lerin tiyatro eğitimi anlayışının, gözle görülür hiç bir yenilik yapılmadan, 1970'lerde hala sürdürülmeye çalışılmış olmasıdır."[735]

1970'lerden bu yana yaklaşık kırk yıl geçtiği için, daha o zaman dile getirilmiş olan bu sorunların çözülmüş olduğu düşünülebilir. Ne var ki bu yaklaşımın değişmeden, tek yönlü ve sorunlu haliyle bugün hala ülkemizde eğitimi yönlendirdiği bir önceki başlıkta sunulan bulgular ışığında açıkça görülmüştür. Öte yandan 2000'li yıllarda hala aynı sorunun konuşuluyor olması da bunun bir başka kanıtıdır: "Bugün üniversitelerde ve konservatuarlarda verilen oyunculuk eğitiminin yetersiz olduğu, bir başka deyişle oyuncu yetiştirme uygulamalarının çağın gerisinde kaldığını söylemek için birçok nedenimiz olduğu pratiğin içinde olanlarca kabul edilen bir gerçekliktir."[736] Pratiğin içinde olanlarca kabul edildiği, fark edildiği halde, aynı anlayışın, değişiklik yapılmadan hala sürdürülüyor olması ise bir başka tartışma konusudur. Önceki başlıkta yapılan görüşmelerden alıntılanan sözler düşünüldüğünde, ülkemizde tiyatro eğitiminin tek yönlü, değişime kapalı niteliğinin

---

[734] Mehmet Birkiye, "Oyunculuk Eğitiminden Beklenen", **Tiyatro Eğitimi Sempozyumu Bildiriler**, s. 99-101

[735] Gürzap, **a. g. e.** s. 80

[736] Metin Boran, "Üniversitelerde ve Konservatuarlarda Tiyatro Eğitimi Paneli", **Mimesis** Sayı 15, s. 457

aynen sürdürülmesinin gerekçeleri şöyle saptanabilir: Tiyatro eğitiminde böyle bir sorun olduğunu fark eden uygulamacı ve akademisyenlerin, bunu kaçınılmaz olarak görmeleri, bu koşullar içinde değişimi zor bulmaları ya da yenilik için arayışlarda bulunan insanların engellenmiş olması. Son kertede hangi gerekçeyle olursa olsun tiyatro eğitimimiz miadı dolmuş bir anlayışın peşinde, çağın gerisindedir çünkü dünya ölçeğinde terk edilen metot bizde hala ideal olarak öğretilmeye çalışılmaktadır. Eğitimde özgün bir model yaratmak bir tarafa, söz konusu olan, bir eğitim modelini ithal olarak alıp uygulamaksa bu konudaki tutum, alınan model de yanlıştır. Çünkü tıpkı kurumlarda hüküm süren tiyatro anlayışımız gibi, okullarda da dünyada geçerliliğini yitirmiş bir eğitim anlayışının uygulanmakta olduğu açıkça dile getirilmiştir.

> "Bu eğitim 1900'lerde Avrupa'da uygulanan eğitim biçiminden ileri gidememiştir. Bu durumda, şöyle bir düşünce akla gelebilir: Madem ki kendi ulusal tiyatro ve oyunculuk eğitim yöntemimizi saptayamamışız, o zaman, bu konuda bizden ileri olan Avrupa ülkelerinin eğitim biçimlerini örnek alalım. Bu aslında çarpık bir anlayıştır. Ama yapılmakta olan bir iş varsa, hiç değilse örneği doğru bir biçimde almak, uygulamak gerekir. Alınacak örnek yüzyılımızın başındaki tiyatro ve oyunculuk eğitimi değil, günümüz oyunculuk eğitimidir. Oysa bugün oyunculuk bölümünün uygulamakta olduğu eğitim biçimini, Avrupa tiyatro okulları çok uzun yıllar önce unutmuşlardır."[737]

Peki bu sorunlu eğitim içinde, odakta yer alan metot yeterli şekilde öğretilmekte midir? Eğitimde tek yönlü ve geri kalmış bir yaklaşımın baskın olması bir tarafa, bu yaklaşım derinlemesine anlaşılıp uygulanmakta mıdır? Bu sorunun da cevabı pek olumlu değildir. Alanda söz sahibi olan eğitmen ve uygulamacılar, hüküm süren eğitim modelinin, Stanislavski gerçekçiliğini en iyi şekilde öğretmek ve uygulamak değil, iyi oyuncuları taklit etmek üzerine yoğunlaştığına dikkat çeker: "Korkunç bir tehlike var konservatuarlarda. O da mukallit yetiştirme. Usta çırak ilişkisi ustanın bir benzerini yetiştirmesi değil o adamın kendini en iyi şekilde gerçekleştireceği bir yöntem sunmaktır."[738] Bu sözlerden anlaşıldığı kadarıyla söz konusu olan, Stanislavski yöntemini öğretmekten çok, o yöntemin bir usta tarafından

---

[737] Gürzap, **a. g. e.** s. 85

[738] Ali Taygun, "Üniversitelerde ve Konservatuarlarda Tiyatro Eğitimi Paneli", **Mimesis** Sayı 15, s. 456

uygulanış biçiminin nasıl taklit edileceğini öğretmektir. Şu halde öğretilen, uygulanan bir tek gerçekçi oyunculuk olsa dahi, ona yönelik eğitimin de sağlıklı bir şekilde verildiğini söylemek büyük bir iddia olur. Ülkemizde tiyatro eğitimi için model olan Ankara Devlet Konservatuarı'nın eğitim anlayışı ve uyguladığı yöntem için söylenen şu sözler bu durumu kanıtlar niteliktedir.

> "Devlet Tiyatrosuna oyuncu ve dolaylı olarak rejisör yetiştiren bu kuruluş, sanatçıya ne gibi yetenekler kazandırmak istediğinin, bunun karşılığında da oyuncudan ne beklediğinin bilincine varamamış, yapılan çoğu çalışmalar bir rastlantılar dizisinin sonucu olmuştur. Kuruluş yıllarında, o yılların özelliği nedeniyle, 'aktarmacılık' olarak tanımlayabileceğimiz sahne çalışmaları, yıllar geçtikçe belirli yöntem ve ilkeler saptanmadığı için kişilik kazanmamış, tersine yanlış tutum nedeniyle daha da yozlaşmıştır."[739]

Ankara Devlet Konservatuarı, önceki başlıklarda gösterildiği gibi, ülkemizde tiyatro eğitiminde model olan ilk örnek olarak tüm okulların eğitim anlayışını belirlemiştir. Şu halde bu kurum için söylenen yukarıdaki sözler ülkemizdeki tiyatro eğitiminin bütünü için bir genelleme olarak okunabilir. Bu durumda oyunculuk eğitiminin içerik olarak genel görünümü rastlantısal, kaotik, bilinçsiz bir haldedir. Baskın olan oyunculuk yöntemi ve eğitim modelinin de kusursuz bir şekilde uygulandığını söylemek olanaksızdır. "Oyuncular kafalarına göre takılmaktadır. Sanatsal özgünlük aklına eseni yapmakla karıştırılmış, yaratıcılık ilkel bir taklit halini almıştır.(…) Türkiye'deki baskın oyunculuk üslubuna uygun oyuncu yetiştirme bağlamında bir kaos yaşanmaktadır. Sözde ve retorikte aynı gibi duran eğitim, özde bir karmaşadır."[740]

Denilebilir ki ülkemizde, tiyatro eğitiminde merkeze gerçekçiliği koymuş, diğer anlayışlara kapıları kapatmış olmanın yanı sıra, Stanislavski gerçekçiliğinin de doğru anlaşılıp uygulandığı kesin olarak söylenemez. Oysa eğitimde bu modelin tek başına benimsenmesi, yeni yöntemlerin aranmaması, yeniliklere mesafeli yaklaşılması Stanislavski'nin kendi söylemleriyle taban tabana zıttır. Yaşamının sonlarına doğru başlangıçtaki çalışmalarını sorgulayıp farklı teknikler aramış olan

---

[739] Gürzap, **a. g. e.** s. 84
[740] Birkiye, "Oyunculuk Eğitiminden Beklenen", **Tiyatro Eğitimi Sempozyumu Bildiriler**, s. 102

Stanislavski, bu arayışların bitmemesi gerektiğinin bilincindedir. Bunu kendi sözleriyle şöyle ifade eder: Bana, esine "giden bazı patikaları bulmaya kendimi adamaktan başka bir şey kalmamaktadır. Şimdiye dek bu yolların ancak birkaç tanesini buldum; biliyorum daha bir hayli var, onlar da günün birinde başkaları tarafından elbet bulunacaktır. (…) Ben elimden geleni yaptım daha iyisini yapan varsa buyursun."[741] Stanislavski daha iyisinin bulunması için gereken kapıları açık bırakmış, farklı yollar bulan pek çok isim de –Artaud, Meyerhold, Grotowski…- bu kapılardan içeri girmiş, yeni anlayışlar getirmiştir. Ancak Stanislavski tarafından açık bırakılan kapılar ülkemizdeki eğitimde kapalı durmaktadır. Bunun pek çok nedeni vardır. Öncelikle bu çalışmanın ilk bölümünde Stanislavski üzerine yürütülen tartışmada ulaşılan önemli noktalardan biri şudur: Stanislavski'nin yönteminin, yalnızca coşku belleğine dayalı olan ilk aşamasının anlatıldığı eserler Rusya dışındaki ülkelere çevrilip taşınmıştır bu nedenle Stanislavski sisteminin fiziksel aksiyon yöntemi aşaması ülkemiz gibi diğer ülkelerce çok iyi bilinmemektedir. Oysa bu aşamada Stanislavski mevcut yöntemini eleştirmiş, değiştirmiş, değişebilirliğini göstermiş ve gerçekçiliğin imkanı ya da onu yakalama biçimi konusunda sonraki tiyatro adamlarının geliştireceği sorgulamalar başlatmıştır. Bu aşamaya çok fazla hakim olmamak, ülkemizde Stanislavski'nin eksik ya da yanlış anlaşılmasını, onun anlayışının değişime kapalı bir sistem olarak benimsenmesini doğuran birincil neden olarak görülebilir.

Kuşkusuz Stanislavski ilk kez bir oyunculuk sistemi kurmuş olmasıyla bir ilk örnek olarak çok değerlidir ve sistemin öğrenilmesi mutlak bir gerekliliktir. Ancak bu, onun ardından başka isimlerin başka yöntemler geliştirmediği anlamına gelmez. Ama bu yöntem ve arayışlar, ülkemizde okulda yürütülen eğitime uygun sistemli yapılar içermediği, belli tiyatro grupları için o gruplara özel olarak üretildiği gerekçesiyle ve bunlar oyunculuk tekniği değil reji anlayışı olarak görüldüğü için pek tercih edilmemiştir. Bu konuda görüşmelerde söylenen şu sözler bu tercihte ileri sürülen nedenlere örnek teşkil eder: "Farklı tiyatro yönetmenlerinin teknikleri yoktur, sadece farklı reji dili olabilir. Temel oyunculuk yöntemi Stanislavski'nin metodudur.

[741] Stanislavski, **Bir Karakter Yaratmak**, s. 341

Diğerleri farklı sahneleme biçimlerinin yol gösterdiği biçemlerdir."(Görüşmeci 4, Kadın, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı) Bu durum tiyatro eğitimimizde Stanislavski sisteminin, üstelik değişken, rastlantısal, karışık ve yanlış uygulamalarda bulunmak suretiyle, dondurulması, kalıplaştırılması gibi tehlikeli bir sonucu getirmiştir.

Oyunculuk eğitimindeki bu yaklaşımın benzeri oyun yazarlığı eğitiminde de gözlenmiştir. Ülkemizdeki okullarda öğretilen yazarlık tekniği, gerçekçi sahnelemeyi talep eden, Aristotelesçi dram anlayışına uygun, klasik dramatik kurguya dayalı metinler oluşturmaya odaklıdır. Bu yöntem şöyle özetlenebilir: "Çok matematiksel bir çalışmayı gerektiren tiyatro oyunları yazmanın belli teknikleri vardır. Öğretilebilir, öğrenilebilir olan bu teknikler, tiyatroyu geleneklerinin içinde sürdüregelmiş Batı dünyasının kurallarına koşuttur. (…) bu yöntemler, bir anlamda tiyatronun hilelerini belirler. Oyun yazmanın hilelerini. Bu kurallar daha çok dramatik tiyatro yapısına ilişkindir."[742] Tıpkı oyunculuk eğitiminde olduğu gibi, yazarlık alanında verilen eğitimde, sürdürülen derslerin içeriğinde, dünya ölçeğinde sorgulanıp çözülmekte olan bir yöntem öğretilmektedir. Çünkü ülkemizdeki yazarlık eğitiminde baş tacı edilen dramatik yapı, dünya çapında dram sonrası ifadesiyle aşılmakta, yıkılmaktadır. 20. Yüzyıldan bugüne batı tiyatrosunun tarihi dramın yok oluşunun aşamalarını içerir. Zira bu aşamalar bu çalışmanın ikinci bölümünde – tarihsel avangardizm, epik tiyatro, absürt tiyatro, postdramatik tiyatro- adım adım izlenmiştir. Ancak batıda yıkılmakta olan dramatik kurgu, bizim tiyatro eğitimimizde halen ideal, biricik, öğretilebilir tek teknik olarak görünmektedir. Dolayısıyla oyun yazarlığı eğitiminde de gerçekçiliğe koşut tek yönlü bir eğitim anlayışı sürdürülmekte, bu da oyun yazarlığında çeşitlenmeyi engellerken repertuarları da içerik olarak tek sesli hale getirmektedir. Yalnızca dramatik olana ilişkin kuralların öğretildiği bir yazarlık eğitiminin bu sorunsal niteliği şu sözlerle özetlenebilir.

> Oyun yazarının eğitiminde, eğitilebilir, öğretilebilir sanılan kurallar bulunduğunu kabul etsek bile, bunlar da eğitim alanında bir devingenliği istemektedir. Hep aynı kalıpları yıllar boyu aynı biçimde öğreten eğitim

[742] Adalet Ağaoğlu, "Oyun Yazarının Eğitimi", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 7, 1976, s. 66

> kurumları, oyun yazarından başlayarak bütün bir tiyatroyu kireçlenmenin içine iterler. Günün isterlerine yanıt vermeyen, içine kapalı, bilimin ve insanın gelişimine kayıtsız duran böyle eğitim kurumlarında yazarlık yetenekleri de sadece körlenir, kireçlenir.[743]

Özetle ülkemizde, yazarlıktan oyunculuğa tiyatro eğitiminin genel görünümü "gerçekçilik" doğrultusunda biçimlendirilmiş, tek tip, değişime kapalı, kalıplaşmış, karmaşık bir görünüm içinde, çağdaş olmanın çok uzağındadır. Konservatuar ve üniversitelerdeki tiyatro bölümleri model uygulamalarıyla, yetiştirdikleri sanatçı ve icracılarla okul dışındaki tiyatro uygulamalarını ve tiyatro yaşantısını yönlendirir.[744] İşte ülkemizdeki tiyatro eğitiminin bu çalışma açısından önemli olan yanı da budur. Bu çalışmada saptanan tiyatro kurumlarındaki repertuar, sahneleme, oyunculuk ve yazın anlayışının sorunları, bu ifadeyle birlikte bir kez daha eğitim sorununda gelip düğümlenmektedir. Günümüze değin devlet destekli tiyatrolarda, özel tiyatroların çoğunda yabancı oyunların, klasik, dramatik yapılı gerçekçi oyunların sayısının fazla olması, yerleşik bir gerçekçi oyunculuk ve reji anlayışının kalıp olarak benimsenmiş olması ve bu yönde tiyatromuzda varlığı saptanan türlü sorunlar, ülkemizdeki tiyatro eğitiminin, burada genel hatlarıyla gösterilen sorunlu durumundan kaynaklanmaktadır. Tam da bu nedenle, genellikle tiyatro alanında eğitim almamış heveslilerin yer aldığı alternatif tiyatrolarda yeni, farklı yazın ve sahneleme, oyunculuk arayışlarından, alternatif bir tiyatro dilinden söz edilebilmektedir. Bunu Tablo 1'de verilen rakamlara dönüp tekrar bakarak, alternatif toplulukların genel olarak tiyatro eğitimi almamış gönüllülerden oluştuğunu bir kez daha hatırımıza getirerek rahatlıkla söyleyebiliriz. Şu halde tiyatro eğitimimizin sorunlu niteliği ve değişimin hayati gerekliliği artık tüm boyutlarıyla ortaya çıkmıştır. Tiyatro eğitimi, tüm alanlarda yenilenmeli, tiyatromuzun tüm elemanları acilen değişmelidir.

> "Çağdaş insanı izleyerek çağdaş oyunlar, dünyayı daha geniş boyutlarla algılamanın ve algılatmanın ışığı altında yeni kurallar getirmekte, bunların da bilinmesini istemektedir. Bu nedenle, devlet eliyle çeşitli alanlarda tiyatro eğitimini üstlenmiş kuruluşlar, düne çakılıp kalmış durağanlıklarından kurtulmalıdırlar. Örnekse, Devlet Konservatuvarı gibi, her yıl tiyatromuza çeşitli dallarda eleman yetiştirmeyi amaçlayan okullar, bütün insanların bir

---

[743] **A. e.** s. 69
[744] Türel Ezici, "Tiyatro Eğitimi ve Çağdaş Açılımlar", **Tiyatro Eğitimi Sempozyumu Bildiriler**, s. 92

> olay, bir olgu karşısında aynı biçimde algılandıkları, aynı biçimde tepkilerde bulundukları, aynı biçimde ağladıkları ya da gülümsedikleri gibi katı, boyutsuz, en önemlisi de sınıflar arası farklılıkları örtbas etmeye yönelik bir eğitim anlayışından vazgeçmelidirler. Yetiştirdikleri elemanlar arasından oyun yazarı çıkmasa, bu amaçlanmasa bile, yarın oyun yazarının karşısında kendisiyle dar alışveriş ilişkilerine girmeye koşullu bu oyuncular, bu sahne yönetmenleri, bu ışıkçılar, bu dekorcular bulunacaktır. Yazarın oluşmuş kişiliği, uygulamada, bir oyunun sahnelenmesi söz konusu olduğunda, sahneleri tutmuş bu unsurlarla çatışacaktır. Yazarla bu unsurlar arasında bir uzlaşma durağanlığın, kemikleşmenin sürdürülmesi olacaktır."[745]

Bütün bunlara karşın neden tiyatro eğitimimizde bir yenilik gözlenmemektedir? Aradan geçen bunca yıla, açılan yeni bölümlere karşın, neden hala tek tip bir eğitim anlayışı hüküm sürmektedir? Buna verilecek cevapların bir kısmı yapılan görüşmelerde elde edilmiştir. Akademisyenlerin ya da uygulamacıların, tiyatro eğitimindeki bu durumunun farkında olmayışı bu sebeplerin başında gelir. Ancak eğitimi yürütenlerin çoğunun, bu sorunun farkında olduğu düşünülürse, neden hala bir değişimin söz konusu olmadığı sorusu daha fazla önem kazanır. Bu durumda da yine eğitimi yürüten isimlerin bu durumu doğal görmesi, kaçınılmaz bulması, değişimi olanaksız ya da zor olarak nitelendirmesi, değişim için gerekli koşul ve alt yapıya sahip öğretim elemanlarının bulunmadığını, var olanların da engellendiğini öne sürmesi önemli nedenler olarak sıralanabilir. Ancak bu nedenlere birkaç tane daha eklemek, sürdürülen tartışmayı derinleştirerek çözüme giden yolu aydınlatacaktır.

Tablo 6 ve Tablo 7'de oyunculuk mesleki alan ders içeriklerine yönelik ortaya koyulan veriler yapılan görüşmelerde alınan bilgilerle birleştirildiğinde görülmüştür ki, tiyatro eğitiminde, gerçekçilik sonrasında, 20. yüzyılın gerçekçilik karşıtı ya da ona alternatif eğilimlerinin öğretildiği dersler, genellikle son sınıfa rastlamakta, müfredatın bütünü içinde sınırlı alan kaplamakta ve en önemlisi uygulama alanının yani mesleki oyunculuk alan derslerinin içine pek sızamamaktadır. Aynı şekilde Türk tiyatrosu dersleri de müfredatın içinde ağırlıklı yer tutmamakta, uygulamalarda çok tercih edilmemektedir. Dolayısıyla öğrenci, farklı eğilimleri kuramsal olarak sınırlı bir şekilde öğrenirken bunları uygulamaya

[745] Ağaoğlu, "Oyun Yazarının Eğitimi", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 7, s. 70

dökme, sınama olanağı bulamamaktadır. Böylelikle kuram ve uygulama dersleri bu örneklerde birbirini desteklemeyip, çağdaş tiyatroyu ve Türk tiyatrosunu kuramsal düzeyde öğrenen öğrenci, pratikte bu teknikleri yeterince uygulamamaktadır. Kuram ve uygulama alanı arasındaki bu kopukluk, gerek öğrenci gerekse eğitmenin, mesleki, sanatsal dersler yanında daha bilimsel kalan teorik derslere görece değersiz hatta bazen engelleyici bakmasından kaynaklanmaktadır.

> Kimi oyuncular teorik bilgiyi kendinde olan doğal yeteneğe yararı olmayan bir yük olarak kabul ediyor. Konservatuarda tiyatro eğitimi deyince önce akla rol yapma becerisi gelişmiş oyuncu yetiştirmek geliyor, kuramsal bilginin sahne uygulamalarından zaman çalar endişesiyle sınırlı tutulduğu görülüyor. Oysa tiyatro eğitimi alan öğrencinin her şeyden önce öğreneceği kuramsal bilginin uygulamada işine yarayacağından kuşku duymaması gerekir. Uygulama derslerini veren hocasının da.[746]

Sanatsal yaratmayı bir esin kaynağı, doğuştan gelen bir yetenek olarak gören genel yaklaşım içinde, kuramsal bilgi bir yük olarak görülünce, orada yer alan yeni anlayışları tanımak ve bunları uygulamanın içine taşımak zor hale gelmekte, gerek eğitmen gerekse öğrenci, alışılmış gerçekçi oyunculuk yönteminin alıştırmalarını yeterli görmektedir. "Sanat eğitimi literatüründe en çok tartışılan konulardan biri, sanat pratikleri ve kuramsal bilginin müfredattaki dengesidir. Bu konuda farklı yaklaşımlar olsa da, genel olarak sanat pratiklerini öğretmek üzere verilen teknik eğitimin öneminin göz ardı edilmemesi fakat hiçbir zaman tek amaç olarak kullanılmaması"[747] gerekir. Ancak ülkemizdeki tiyatro eğitimine bakıldığında müfredatta böyle bir denge görülmemekte, kuramsal dersler sınırlı kalmakta, pratiğe yönelik eğitim kuramsal derslerden uzak bir şekilde, basmakalıp yöntemlerle sürdürülmektedir. Teorik dersler özellikle konservatuarlar için mesleki derslere oranla daha değersiz ya da kolay görüldüğünden, zaten ağırlığı da az olduğundan, bu dersler, dışarıdan gelen misafir öğretim elemanlarıyla sürdürülmekte, yalnızca uygulama dersi veren öğretim elemanları, okulun kadrosunda yer alabilmektedir.

---

[746] Sevda Şener, "Oyuncu mu Sanatçı mı?", **TEB Oyun Dergisi,** Sayı 2, t. y. s. 55-57
[747] İKSV, **Türkiye'de Sanat Eğitimini Yeniden Düşünmek**, İstanbul, Ofset Yapımevi, 2014, s. 22

Bütün bunlara bakıldığında çağdaş yaklaşımların daha çok son sınıflara rastlaması, sınırlı olarak öğretilmesi, kuram ve uygulama arası kopukluk tiyatro eğitimimizi tek yönlü ve sorunlu hale getiren önemli etkenler olarak görünmektedir. Öyleyse çağdaş yaklaşımların öğretildiği derslere daha fazla ağırlık tanımak ve bu dersleri yalnız son sınıfa koymayıp daha erken dönemlere çekmek gerekir. Bunun yanında kuramsal derslere yönelik bakışın değiştirilmesi, bu derslere verilen ağırlık ve önemin artırılması, özellikle çağdaş tiyatroya yönelik daha fazla ders yapılması ve bu derslerde edinilen bilgilerin uygulama dersleri kapsamına da alınması çözüm için atılacak olumlu bir adım olabilir. Buna koşut olarak kuramsal derslerde öğretilen çağdaş tiyatro anlayışları, yerli yazarların oyunları, geleneksel tiyatromuz, uygulamada da yer aldığı takdirde tiyatro eğitiminde bir çeşitlenmeden söz edilebilir ve belki yeni arayışların kapısı aralanabilir.

Yeni bir tiyatro anlayışı yeni bir eğitim ya da tiyatro kurumu içinden çıkmakta, bunda, o kurumda çalışma yapan yönetmenin büyük bir rolü olmaktadır. Stanislavski'den Brecht'e, Grotowski'den Barba'ya tüm yönetmenlerin metotlarının, çalıştıkları topluluğun bağrından çıktığı bu çalışma boyunca açıkça görülmüştür. Şu halde tek tip olan eğitim ve tiyatro anlayışımızın değişmesi için önemli bir yol da yeni yönetmenlerin yetişmesidir. Ancak eğitim ve tiyatro anlayışımızda reji eğitiminin özel bir alan olarak çok fazla yer almaması, eğitim kurumlarındaki oyun yönetme derslerine genellikle piyasada iş yapan oyuncuların girmesi, tiyatro kurumlarında oyuncuların yönetmenlik yapması, ülkemizde yönetmenliğin ayrı bir uzmanlık alanı olarak biçimlendirilmesine engel olmaktadır. Bu yüzden oyuncu, çoğu zaman, metnin gereklerini bile hesaba katmadan, okulda gördüğü eğitim doğrultusunda belirli bir reji alışkanlığını yinelemekten öteye gidememektedir. Zaten farklı reji anlayışı talep eden radikal metinler de yazılmamaktadır. Ülkemizde reji alanında uzmanlaşma şansı olmayan yönetmen adayı, kimi zaman bu eğitim için yurt dışına gider. Bu da tiyatro anlayışımızın çeşitlenmesi konusunda umut verici bir gelişme olarak görülebilir. Ancak bu durumda genellikle ülkemizde karşılığını bulamayan reji anlayışları, yine ithal bir şekilde dışarıdan getirilmekte ve tiyatro ortamı renklense bile özgün bir kimlik kazanamamaktadır. Dolayısıyla yönetmenin

eğitimi konusundaki eksiklik, tiyatro eğitimi ve kurumlarındaki sorunların bir başka nedeni olarak dikkat çeker.

> "Genellikle, yorgun oyuncuların ya da bir topluluğun başındaki oyuncunun yönetmen olarak kabul edildiği bir tiyatro ortamında, yetenekli, yeteneksiz herhangi bir sanatçının yönetmen olabileceğine inananların çoğunlukta olduğu bir tiyatro çevresi içindeyiz. Dünya tiyatrosunun gelişiminde çok gerilerde kalmış olan 'yıldız oyuncu yönetmen olur' anlayışı tiyatromuzda hala yaygın bir uygulama alanı bulabilmektedir. Bunun için de, genellikle tiyatro yapıtının değerini yükseltmek yerine, o yapıtın çok altında kalan sahne çalışmaları tiyatromuzun atılım yapmasını engellemektedir. (…)Yöntemin ve tekniğin geri düzeye atıldığı böyle bir tiyatro ortamında, tiyatromuza damgasını vuracak, kişiliğini kabul ettirecek bir yönetmen elbette var olamaz! (…) Ne yazık ki, günümüze değin, önemi Türk tiyatrosu için büyük olan Rejisörlük Bölümü çeşitli ihmal ve olanaksızlıklar nedeniyle çalıştırılmamış ve yine bugüne dek hiç bir konservatuvar öğrencisi, tiyatro yönetmenliği alanında, Türkiye sınırları içinde, uzmanlık eğitimi görmemiştir. (…) Bu yüzden, devletin ödenekli tiyatrosu yalnızca bir 'aktör tiyatrosu' olarak kalmış ve bu alanda yetişmiş uzman ve yetenekli yönetmenler olmadığı için bu kurum, başka nedenlerin de zorlamasıyla, gerilemeye başlamıştır. Ancak kanımca, Devlet Tiyatrosu'nun estetik alanda ileri bir atılım yapamamasının en önemli nedenlerinden biri gerçek yönetmenin yetiştirilmesinde konservatuarın gösterdiği ihmal ve vurdumduymazlıktır."[748]

Bir yönetmenin yeni bir anlayış geliştirmesi için önce başka anlayışları iyi bilmesi, tanıması, denemesi sonra kendi dilini bulması en makul yoldur. Ülkemizde yönetmen olacak bir öğrenci için özel bir reji eğitimi alanı olmaması bir tarafa, öğrencinin tiyatro eğitimi sırasında, oyun sahnelemeye yönelik reji bilgisi veren derslerde farklı anlayışları deneyimleme şansı da olmamaktadır. Böylece oyuncu, ya ona öğretilen tek sahneleme yöntemini her oyuna uygular ya da dış ülkelerden getirdiği farklı yöntemleri ülkemiz tiyatrolarında uygularken kendi yöntem ve anlayışını geliştirme fırsatı yakalamakta geç kalır. Bu nedenle reji eğitimi konusunda, lisans düzeyinde ayrı bir bölüm açılması ya da hiç değilse bu eğitime yönelik proje derslerinde, farklı metin türleri ve farklı üslupların da öğretilip uygulanması, yönetmen eğitimi konusunda bir çözüm olabilir.

Kuşkusuz önceki başlıklarda tek tip müfredat anlayışıyla, tek yönlü ders içerikleriyle sorunsal niteliği gözler önüne serilmiş olan tiyatro eğitimimizde değişim

---

[748] Özdemir Nutku, "Tiyatro Yönetmeninin Eğitimi", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 7, 1976, s. 58-60

olmasının gerekliliği artık açıkça görülmektedir. Zira farklı dönemlerde farklı yazılarda ve toplantılarda, alandaki uygulamacı ve akademisyenler de bu duruma dikkat çekmiştir: Tiyatrolarımızın "En başta kendilerini yenilemeleri gerekir, her an yenilenen yaşama müdahale edebilmek için kendilerini değiştirmeleri. (…) Eğitimde yeni olanaklar ve beklentilerden söz edebilmemiz için öncelikle değişmemiz, karşı koyarak kendimizi dönüştürmemiz gerekiyor. Ölümcüllüğe teslim olmamak ölüme direnerek yaşamak genel kabullere karşı koymaktan geçer çünkü."[749] Buna karşın genel kabullere karşı koymak elbette çok kolay değildir. Belki de bu yüzden pek çok kişi, sorunun farkında olmakla birlikte çözümün ne olduğunu bilmemekte ya da nasıl gerçekleştirileceğini düşünememektedir. Sorunlu olmakla beraber, tiyatro eğitimi anlayışımızı kaçınılmaz görmek, değişimine gerekli ama imkansız gözüyle bakmak değişim olanağını ortadan kaldırmaktadır. Ancak diğer yandan devlete bağlı kurumların değişime kapalı niteliği bu çekinceyi haklı kılmaktadır. Tıpkı ödenekli tiyatro kurumlarının kültür bakanlığı aracılığıyla devlete bağlı olması gibi, tiyatro eğitimi veren yüksek öğrenim kurumları da YÖK aracılığıyla yine devlete bağlıdır.

> "Yükseköğretim, 1981 yılında çıkarılan 2547 sayılı Yükseköğretim Kanunu ile akademik, kurumsal ve idari yönden yeniden yapılanma sürecine girmiştir. Bu kanunla tüm yükseköğretim kurumları, YÖK çatısı altında toplanmış, akademiler üniversitelere, eğitim enstitüleri eğitim fakültelerine dönüştürülmüş ve konservatuarlar ile meslek yüksekokulları üniversitelere bağlanmıştır. Kendisine verilen görev ve yetkiler çerçevesinde özerkliğe ve kamu tüzel kişiliğine sahip bir kuruluş olan YÖK, tüm yükseköğretimden sorumlu tek kuruluş haline gelmiştir."[750]

Yüksek öğrenim düzeyindeki tiyatro eğitim kurumlarının yukarıda işaret edilen devlete bağlı, kurumsal niteliği her türlü değişim olasılığının devlet yapılanmasıyla sınırlı olması sonucunu getirir. Gerçekten de böyle bir durumda en ufak bir değişim bile kolay yapılamaz. Yüksek öğretim tiyatro eğitimimiz kurumsal niteliği nedeniyle konservatif bir yapı içinde bulunmaktadır. Daha açık bir deyişle üniversite öğrencisi durumundaki oyuncu/sanatçı adayına verilecek sanat eğitimindeki uygulama biçimlerinin YÖK yasasının getirdiği genel kurallarla

---

[749] Karaboğa, "Hangi Olanak? Neyin Beklentisi?", **Tiyatro Eğitimi Sempozyumu Bildiriler**, s. 84
[750] İKSV, **Türkiye'de Sanat Eğitimini Yeniden Düşünmek**, s. 72

bağdaşması gerekir.[751] Böylece tiyatro eğitimimiz YÖK'ün kurallarıyla kendi arayışları arasında sıkışıp kalmış, varlığını sürdürmek adına YÖK ile uzlaşmış görünmektedir. Tiyatro eğitimimizdeki bu kurumsal nitelik, tüm okulların aynı bölümlerinde uygulanan tek tip bir müfredat modelini ve o model içindeki derslerde öğretilecek biricik sistemin varlığını gerekli kılmaktadır. Tam da bu nedenle tiyatro eğitimimizde hüküm süren anlayış tek seslidir. Çünkü YÖK aracılığıyla devlete bağlı olmak demek, sistematik, ortak bir eğitim modeli benimsemek demektir. İşte bu ortak eğitim modeli konusundaki talebi en iyi karşılayan, batılılaşma sürecinde Carl Ebert'in getirdiği program olmuş, uygulama derslerini sistematize eden en iyi yöntem olarak da Aristotelesçi dramatik yapı ve gerçekçi Stanislavski oyunculuğu benimsenmiştir. Devletin arayışına cevap veren böyle bir modeli özellikle de konservatif bir devlet anlayışı içerisinde değiştirmek, pek kolay görünmemekte, yeni arayışlar olduğu takdirde YÖK'ün kurallarına gelip toslayacak gibi durmaktadır. Bu durumda tıpkı tiyatro kurumları gibi yüksek öğrenim tiyatro eğitim kurumlarının da devlete bağımlı olmaktan çıkıp özerkliğini elde etmesi akla yakın tek çözümdür. Ne var ki böyle bir özerkliğin devlet kanalıyla verilmesi ya da eğitim sorununu çözmede devletin başrol oynamasını beklemek, ülkemizde sanat eğitimine yönelik aşağıda özetlenen sorunlu tutum dolayısıyla ütopik görünmektedir.

> "Eğitim ve kültür alanlarına dair konular genellikle farklı gündemler ve önceliklerle ele alınmaktadır. Eğitim ve kültür alanlarında eşgüdümlü ve sistematik ortak bir ulusal politika hayata geçirilememiştir. Eğitim ve kültür politikalarında sanat eğitimi alanı öncelikli bir politika konusu değildir. Sanat eğitimine özel bir düzenleme bulunmadığı için, bu alan giderek önem kaybetmektedir. Sanat eğitimi için ayrılan kaynaklar çok kısıtlıdır ve sanat eğitiminin nitelikli bir şekilde sürdürülmesi ve geliştirilmesi için gerekli ihtiyacı karşılamaya yetmemektedir. (…) Sanat öğretmeni yetiştirme altyapısı ve kapasitesindeki yetersizlikler, nitelikli sanat eğitiminin önündeki en büyük engeldir."[752]

Devletin eğitim politikası konusunda yukarıda özetlenen tutumu nedeniyle, özerkleşme ya da değişim hamlelerini ondan beklemek aldatıcı olur. Zira bunca zamandır eğitim sorunları ve özerkleşme gereği dile getirildiği halde hayata geçmemiştir. Tiyatro eğitimimizde kurumsal ve köklü bir değişim, kuşku yok ki

[751] Ayşegül Yüksel, "Tiyatro Eğitiminde Bir İleri Bir Geri", **TEB Oyun Dergisi,** Sayı 2, t. y. s. 51

[752] İKSV, **Türkiye'de Sanat Eğitimini Yeniden Düşünmek**, s. 111-112

haklı bir taleptir. Ama eğer böylesi bir değişim kurumsal düzeyde sağlanamıyorsa bunu bireysel düzeyde sağlamak adına bir şeyler yapılabilir. Unutmamak gerekir ki kurumları var eden kişilerdir. Bu yüzden öncelikle eğitim kurumlarını kuşatan kişilerin, bu çalışmada görünür kılınmaya çalışılan, tek tip eğitim anlayışı sorununun farkında olması, bununla da kalmayıp çözümü devletten beklemeyerek kendi yapabileceklerini yapmaları gerekir. Farkındalık değişim için atılacak ilk adımdır. Bu farkındalık kimi akademisyenlerde mevcut olmakla birlikte kimileri de eğitimdeki söz konusu durumu sorun olarak görmemektedir. Öncelikle kişilerin bakış açısını değiştirmesi kurumlardaki değişimi olanaklı kılacaktır. Bu nedenle bu çalışmada, tiyatro anlayışımızdaki sorunların kaynağı olarak gösterilen tiyatro eğitimimizdeki tek yönlü yapılanma problemi ve bu tür bir eğitim anlayışının değişmesi gerektiği fikri, kurumları yürüten kişilerce kabul edilmelidir. Ardından kişilerin bu değişime imkansız gözüyle bakmayı bırakması, özerklik ve değişim için gerekli taleplerde bulunma ve yeni modeller üretip önerme yoluna baş vurması gerekir. Ülkemizdeki devlet yapılanması çerçevesinde düşünüldüğünde, bu taleplerin karşılanmayacağı, bölüm ya da ders isimlerinin kolay kolay değişmeyeceği, değişim talebinin önüne bürokratik engellerin çıkacağı öngörülebilir. Ama yine de bunu denemek gerekir. Eğer böylesi bir kurumsal değişiklik olamıyorsa da o zaman kişisel inisiyatif devreye sokulabilir. Müfredatı belirleyen kurumsal yapıysa, o müfredatı uygulayan bireylerdir. Dolayısıyla bölüm, fakülte, müfredat değişikliği yapılamıyorsa, uygulamacı ve akademisyenler yerleşik bakış açısını kırarak mesleki alan dersleri içinde tutum değişikliğine gidebilir.

Tiyatro anlayışımızda, oyunculuk, yazarlık ve sahneleme alanındaki tek tip, kimliksiz anlayışı kırmak için, yüksek öğrenim düzeyindeki tiyatro eğitim kurumlarında, özellikle mesleki alan derslerinde dersi yürütürken çeşitlenmeye olanak tanımak bu çalışmada ulaşılan en önemli çözümlerin başında gelmektedir. Öncelikle oyun çıkarma, oyunlardan sahneler çalışma yönündeki oyunculuk mesleki alan derslerinde seçilen metinler, yalnızca klasik, dramatik, gerçekçi batı tiyatrosundan ve tiyatromuzda buna öykünerek yazılmış oyunlardan alınmamalıdır. Bu derslerde geleneksel tiyatromuzdan tarihsel avangart metinlere, epik tiyatrodan absürt tiyatroya, suratına tiyatrodan postdramatik tiyatroya uzanan bir çizgiyi takip

etmek, derslerde oyun seçimi sırasında tüm bu anlayışlara "eşit" düzeyde yer vermek, kuşkusuz eğitimin tek tip niteliği karşısında iyi bir önlem olacaktır. Zira bu tür metinler farklı tekniklerle çalışmayı da gerektirecek, her bir anlayış "gerçekçi" sahnelemenin uzağında, kendine özgü bir sahne gerçekliği örgütlemeyi gerekli kılacaktır. Dolayısıyla oyun ve parça çalışırken eğitmenlerin yalnızca Stanislavski tekniğine değil, başka yönetmenlerin yöntem önerilerine de yer vermeleri, farklı temrinlerle oyun çalışmaları pek çok yöntemi deneyimlemiş oyuncu adayları doğuracaktır. Bu kişiler ister istemez tiyatro anlayışımızda bir çeşitlenmeyi sağlayacak, hatta yeni ve özgün bir sahne dili yaratmaya yönelik arayış ve çalışmalar da kaçınılmaz olarak yapılacaktır. Buna yönelik olarak, ülkemizde başka reji anlayışlarında uzmanlaşmış eğitmen olmadığı doğrultusunda bir itiraz yapılabilir. Ancak Stanislavski'nin yöntemi tiyatromuza geldiğinde onun uzmanı olan eğitmenlerimiz de yoktu. Dolayısıyla farklı anlayış ve teknikleri, "iyi bilen kimse yok" düşüncesiyle denememek, onlarla sonsuza kadar tanışamamamıza neden olup, basmakalıp bir sahneleme ve oyunculuk anlayışına hapsolmamız anlamına gelecektir.

Bütün bunlara ek olarak farklı yöntemler hakkında bilgi sahibi olan, bunları araştırmış, deneyimlemiş uygulayıcılar okullara gidip seminerler verebilir, atölye çalışmaları yapabilir. Böylece farklı anlayışlarda uzmanlaşmış eğitmenlerin olmamasının, bu anlayışların derslerde yer bulmamasına neden olması da söz konusu olamaz. Alanda yer alan, farklı yönelişlere sahip isimleri eğitime dahil etmekle de tiyatro eğitimi renklendirilebilir. Ancak bu da yetmez, yukarıda işaret edildiği gibi, oyuncu adayı olarak eğitim alanlar genellikle usta oyuncuları taklit etmekte, bu ustalar da tiyatro kurumlarında yer alıp sahnede alkış toplamaktadır. Dolayısıyla oyuncu, beğenilen bu kişilerin oyunculuk tarzını benimseyip uygulamakta, onları örnek almaktadır. Eğitim kurumları ve tiyatro kurumları böylece karşılıklı olarak birbirini etkilemektedir. Bu yüzden tiyatro kurumlarında sahneye çıkan sanatçılar da belki yeni üsluplarla karşılaşmalı, atölyelerde bulunarak başka teknikleri öğrenmelidir. Modeller kendini yeniledikçe oyuncu adayı da yenilenecektir. Bu bağlamda eğitim ve tiyatro kurumlarında yapılacak work shop çalışmaları da bir başka çözüm önerisi olarak düşünülebilir.

Oyunculuk eğitimine benzer bir durum, yazarlık mesleki alan dersleri için de geçerlidir. Bu derslerde öğretilebilir tek teknik olarak görülen klasik, dramatik yapı ve Aristocu, kapalı biçim dram yapısı yönünde tek tip bir yazarlık eğitimi örgütlemek yerine, yazarlık adındaki derslerin içinde farklı yazım teknikleri de öğretilebilir. Oyun yazarlığındaki farklı anlayışların her biri için sistemli bir tekniğin olmayışı başka biçimlerin öğretilmesine engel değildir. Farklı yazım tekniklerine yönelik teoriler yoksa da örnekler mevcuttur. Bu örnekleri okuyup onlara yönelik denemeler yapan yazar adayı, zaman içinde kendi ifade ediş biçimini yakalayacaktır. Bu nedenle yazarlık meslek derslerinde de farklı anlayışlarda oyun yazma temrinlerine "dramatik" yazarlık kadar ağırlık vermek, yine eğitim ve tiyatro anlayışımızdaki tek yönlülük için alınabilecek iyi bir önlemdir. Burada bir kez daha bireylere, dersin yürütücülerine iş düşmektedir. Onların öğrenciyi dramatik olmayan ya da dramatik yapıyı bozan yazarlık tekniğine de teşvik etmeleri, bu nitelikte ödevler getiren öğrencilerin metinlerini iyi ve doğru bir şekilde değerlendirmeleri, dolayısıyla çok yönlü bir bakış açısına sahip olmaları gerekir. Yazarlık meslek derslerinde böyle bir bakış açısıyla yetişmiş yazar adayı, farklı üsluplarda kalem oynatma yetisine ve cesaretine sahip olabilir. Bu durumda, tiyatro kurumlarının repertuarlarındaki tek yönlülük de yeni biçimler deneyen yazarlar sayesinde kırılabilir.

Elbette oyun yazarlığını en fazla etkileyen bir dinamik olarak tiyatro kurumlarındaki repertuar anlayışının değişmesi, yalnızca benzetmeci, gerçekçi, Aristocu, kapalı biçim dramlara öncelik verilmeyip, repertuarda yeni üsluplara da alan açılması yazarlık alanındaki çeşitlenme için bir başka gerekliliktir. Aynı şekilde farklı biçim sahneleme gerektiren metinlerin, alışılageldik gerçekçi yöntemle sahnelenmemesi, bunun için de bir kez daha oyunculuk ve reji eğitiminin tek tip olmaması, böyle metinlerin zarar görmemesi için gerekli bir önlemdir. Bir kez daha söylemek gerekir ki, yazarlık alanında tiyatro kurumlarıyla eğitim kurumlarının karşılıklı olarak birbirini tek yönlülüğe ittikleri unutulmamalıdır. Dolayısıyla oyun yazarlığımızdaki değişim hem eğitim hem repertuar politikalarının ikisinde birden gerçekleşecek toplu bir değişime yazgılıdır.

Tiyatro kurumlarımız, oyunculuk ve sahneleme anlayışımızdaki sorunun tiyatro eğitimimizde hüküm süren, gerçekçi doğrultudaki eğitim anlayışımıza bağlandığı bu çalışmada, tiyatro eğitimi sorunu bütüncül bir yaklaşımla ele alınmıştır. Gelinen noktada sorunun, nedenleriyle çok boyutlu bir biçimde ortaya serildiği düşünülmektedir. Sorunu ve nedenlerini ortaya koymak, sınırlı da olsa birkaç çözüm önerisinde bulunmayı olanaklı kılmıştır. Bu önerilerin açtığı yol daha da genişletildiği takdirde çok yönlü, daha renkli bir tiyatro eğitimi aracılığıyla, sahneleme, yazarlık ve oyunculuk bağlamında bize ait, özgün bir tiyatro anlayışının oluşturulabileceği bu çalışmanın yegane umududur…

SONUÇ

Tiyatronun doğuşu olan Antik Yunan'dan 20. Yüzyıla dek batı tiyatrosu hep gerçekçi anlayışın izinden gitmiştir. Stanislavski ile bu anlayış bir oyunculuk sistemine oturtulmuştur. Ancak tam anlamıyla gerçekçiliği sağlamak, sahnenin doğası nedeniyle mümkün değildir, gerçekçilik tartışmalı, anlamı değişken olan bir kavramdır, en önemlisi de 20. Yüzyılda düşünsel alanda yaşanan gelişmelerle beraber, gerçeğe de gerçekçiliğe de olanak kalmamıştır. Şu halde gerçekçilik, sorunlu ve miadı dolmuş bir sahneleme anlayışıdır. İşte 20. Yüzyılda batı tiyatrosunda gerçekçiliğin, sözü geçen paradoksal ve sorunlu yapısı fark edilmiş ve dram sanatının gerçekçilikle olan bağı yavaş yavaş çözülmeye başlamıştır. Modern tiyatroda, avangart, absürt ve epik tiyatro anlayışlarında gerçekçilik ve dramatik yapının sorgulanması, postmodern çağın tiyatrosunun türlü örneklerinde gerçekçiliğin terk edilmesi, sahnenin gerçekliğinin yeniden ve farklı bir şekilde tanımlanması, dramatik olanın da aşılması sonucunu getirmiştir. Öyleyse günümüzde batı tiyatrosunda gerçekçilik terk edilmiş bir anlayıştır. Doğu tiyatrosunda ise, doğu düşüncesinde batıdan farklı bir gerçeklik anlayışının benimsenmiş olmasından dolayı, geçmişten bugüne gerçekçilik hiçbir zaman baskın bir yöntem olarak tercih konusu olmamıştır.

Gerçekçilik odağındaki bakışımızı dünya tiyatrosundan alıp Türk tiyatrosuna çevirdiğimiz takdirde ikili bir durumla karşılaşırız. Tiyatromuzun doğu ve batı tiyatrosuyla ilişki biçimi ve gerçekçilik karşısındaki tavrı birbirinden farklı iki aşamada şekillenmiştir. Şöyle ki Türk tiyatrosu geleneğinin ilk gösterim formu olan şaman ayinleri, 19. Yüzyıldaki kent tiyatrosu geleneğine dek tamamen soyut bir anlatım, gerçekçi olmayan bir tavır söz konusudur. Buna karşılık Osmanlı'nın son döneminde, Tanzimat itibarıyla tiyatromuzda, klasik, batı tarzı tiyatronun dramatik kurgulu gerçekçi oyunlarına benzer bir tutum geliştirilmiş, romantik ve realist batı oyunları örnek alınmış, bu tutum meşrutiyete oradan cumhuriyete ve günümüze dek sürdürülmüştür. Öyle ki, yeni içerikleri yeni biçimlerle anlatma gayesinin söz konusu olduğu, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda, 1960'lı yıllardan itibaren oyun yazarlığında klasik batı tarzı benzetmeci gerçekçi dramatik kurgulu oyunlar yerine

yeni yönelişler gündeme gelmiş olsa bile, oyun yazarlığımızdaki bu klasik dramdan farklı yönelişlerin nicelik olarak da nitelik olarak da pek doyurucu olduğu söylenemez. Klasik, batı tarzı, gerçekçi dram yapısının ağırlığı karşısında, göstermeci, epik, absürt, simgesel, modern sonrası tiyatroya örnek olabilecek özellikte, farklı biçim denemeleri içeren oyun metinleri sayıca sınırlı, örnekler yetkin olmaktan uzaktır, sözü edilen gerçekçi olmayan oyun yazma denemelerinde bir yığın aksaklık yaşanmıştır. Öte yandan nitelikli metinler kaleme alan, klasik biçime ters, gerçekçi olmayan oyunlar yazan başarılı yazarlar da genelde görmezden gelinmiştir.

Bu bağlamda çağdaş Türk oyun yazarlığında, klasik, batı tarzı, benzetmeci, gerçekçi, dramatik yapılı oyunlardan yana tek yönlü bir görünüm söz konusudur. Üstelik bu tür oyunların da nitelikli ve başarılı olduğu söylenemez. Şöyle ki gerçekçi yapıdaki oyunların içinde bir anda gerçekçiliği bozan bir kurgusal aksaklığa rastlanabilir; aynı şekilde gerçekçiliği kırma iddiasındaki bir oyunda olayların gerçek, kişinin rol kişisinin kendisi olduğu sanısını yaratan, anlık bir özdeşleşme yaşanabilir. Dolayısıyla çağdaş Türk oyun yazarlığında tek yönlülüğün yanında ve ondan daha sorunlu olan bir başka şey de biçimsel kaostur.

Türk tiyatrosunu kendi içinde böylesi çelişkili hale getiren bu ikili yapı, birçok sorunun da kaynağı olarak okunabilir. Tiyatromuz, gerçekçilikle kurduğu ilişki ve dünya tiyatrosuyla girdiği hesaplaşma açısından bu çalışmanın sınırları içinde sorunlu bir konumda bulunmakta, hatta günümüzde, tiyatromuzda yaşanan sorunların hemen hepsinin kaynağı, bu çalışmada bu sorunlu konumda aranmaktadır. Şöyle ki, içinde birçok paradoks barındıran gerçekçilik, bu sorunlu yapısı nedeniyle, batı tiyatrosu tarafından büyük oranda terk edilmiş, doğu tiyatrosunda neredeyse hiçbir zaman mevcut olmamış, bizim tiyatro geleneğimizde de görülmemiş ancak 1839'dan bugüne, oyun yazarlığımızdaki tek hakim anlayış olmuştur. Üstelik batı tiyatrosunun geleneğini oluşturan bu anlayış, orada terk edildiği yıllarda burada baş tacı edilmiş, olmazsa olmaz görülmüştür. Bu durum günümüzde tiyatromuzun önemli bir sorunu olarak bu çalışmanın merkezine oturmaktadır ve bu sorunun saptanması, sorunun nedenleri üzerine etraflıca düşünmeyi gerektirmektedir.

Dünya ölçeğinde sorgulanan, terk edilen, alternatifler geliştirilen ve bizim geleneğimizde yeri olmayan gerçekçi metin, oyunculuk ve sahneleme anlayışı, neden bugüne değin tiyatromuzun en baskın anlayışıdır? Neden gerçekçiliğe alternatif başarılı yazın ve sahneleme örnekleri yapılmamış, yapılanlar neden görmezden gelinmiş ya da sınırlı sayıda kalmıştır? Bu çalışmada bu türden soruları cevaplamak adına bir araştırma yürütülmüş ve çeşitli sonuçlara varılmıştır.

Öncelikle klasik batı tarzı gerçekçi dram, tiyatromuza 1800'lü yıllarda, batılılaşmanın bir gereği olarak, tiyatro kurumlarını oluşturan aydınlar eliyle, geri dönülmez bir şekilde getirilmiştir. Ülkemizde, Batı tarzı tiyatronun kurucusu olan ilk kurumlar olarak, sırasıyla, Osmanlı Tiyatrosu, Darülbedayi, Devlet Tiyatrosu ve Şehir Tiyatrosu'nda batı tarzı, klasik dram yapısına dayalı, gerçekçi anlayışın baskın olmasına neden olan bir yapılanma söz konusudur. Kuruluş ilkelerinden tiyatro kurallarına, sahnelenen oyunların niteliğinden yönetmenlerin tutumuna dek bu kurumlarda her şey, klasik, batı tarzı, benzetmeci, gerçekçi tiyatronun ideal olduğu düşüncesine göre örgütlenmiş, farklı anlayışlar, söz konusu yapılanmanın dışında bırakılmıştır.

Devlete bağlı tiyatro kurumlarının yanında özel tiyatroların da açıldığı ve oyun yazarlığında farklı biçim arayışlarının söz konusu olduğu 1960 yıllarından itibaren bu durumda bir değişiklik olması beklenmiş ancak 1960'tan bu yana özel ve devlete bağlı tiyatro kurumlarında sahnelenen oyunların isimlerine ve sahnelenme biçimlerine bakıldığında bu beklentinin karşılığını bulamadığı görülmüştür. 1960'tan bugüne, özel ve ödenekli tiyatrolarda sahnelenen oyunların biçimsel yönelişine dair rakamlara bakıldığında, klasik, dramatik, kapalı biçim, sıkı dokulu, bütünlüklü yapıdaki oyunların, modern ve modern sonrası, açık biçim, gevşek dokulu, parçalı yapılı oyunlara göre ezici bir çoğunluğu oluşturduğu gözlemlenmiştir. Böylece 1960'tan bugüne değin tiyatromuzda sahneleme anlayışı ve repertuar politikasında gerçekçilikten yana tek yönlü bir yaklaşım olduğu açıkça görülmekte, bunun, farklı yönelişte oyun yazımının önünde büyük bir engel teşkil ettiği yorumu akla yakın gelmektedir. Çünkü oyun, sahnelenmek için yazılır, sahnelenmek üzere repertuara

alınan oyunların niteliği ve sahneleme biçimi, bir tiyatronun kimliğini ele verir, yazarların o tiyatro kurumları için yazacağı oyunları da belirler.

Günümüze yaklaştıkça, özel ve alternatif tiyatrolarda gerçekçilik dışında yeni alternatifler ve biçimsel arayışlar da olduğu dikkat çekmektedir. Bu durumda ödenekli olmayan, devletten bağımsız tiyatro kurumlarında, tiyatromuzdaki tek yönlülüğü kırabilecek, yeniliklere kapı açabilecek umut verici bir yan bulunduğu söylenebilir. Böylece devlete bağlı bir tiyatro kurumu olmak ya da ödenekli tiyatro kurumsallaşması, tiyatromuzdaki tek yönlü, değişime kapalı, gerçekçi yönelişin ilk nedeni olarak belirginleşir. Demek ki çözüm için, devletten bağımsız tiyatro kurumları olarak özel ve alternatif tiyatro yapılanmasına yakından bakılması faydalı olabilir.

Özel ve alternatif tiyatro yapılanmasına yakından bakıldığında, bu kurumları kuşatan bireylerin genellikle tiyatro eğitimi almamış kişilerden oluştuğu dikkat çeker. Buna karşın ödenekli, devlete bağlı tiyatro kurumlarını kuşatan kişiler, yine devlete bağlı tiyatro eğitim kurumlarından mezun olmuşlardır ve bu kurumlarda eğitim almayan bireyler, ödenekli tiyatrolarda kendilerine yer bulamadığı için özel ve alternatif tiyatroların yolunu tutmuşlardır. Özel ve alternatif tiyatrolarda farklı biçimsel yönelişleri ve yenilik arayışlarını savunan yazar, oyuncu ya da yönetmenlerin çoğuysa, genellikle eğitim almamıştır. Eğitimli olan istisnalar da farklı yaklaşımlar geliştirebilmiş, aldığı eğitimin ötesine gidebilmiş birkaç isimdir. Bu durum, ödenekli tiyatrolardaki, gerçekçilik doğrultusunda şekillenen tek yönlü yaklaşımın, bu kurumlarda yer alan bireylerin, bu kurumlara gelmeden önce aldığı eğitime bağlı olabileceği fikrini güçlendirir. Dolayısıyla tiyatromuzdaki sorunlu yaklaşımın ikinci nedeni, tiyatro kurumsallaşmasını oluşturan bireylerin eğitim aldığı tiyatro eğitimi kurumsallaşması olarak görünmektedir.

Ülkemizde, yüksek öğrenim düzeyindeki tiyatro eğitim kurumsallaşmasının kaynağı olan ilk kurum Darülbedayi, ardından Ankara Devlet Konservatuarı'dır. Her iki okul da batılı tiyatro okullarından alınmış bir eğitim programına göre şekillendirilmiştir ve her iki okul için de batıdan ünlü tiyatro adamları yol gösterici

olarak getirilmiştir. Bu tiyatro adamları ve onların gidişinin ardından çağdaş tiyatro eğitiminin rehberi kimliğini üstlenen Muhsin Ertuğrul klasik, batı tarzı, benzetmeci, gerçekçi, dramatik yapılı oyunlar ve bu tür oyunlara uygun gerçekçi oyunculuk ve sahneleme doğrultusunda biçimlenen bir eğitim modelini savunmuşlardır. Zira bu dönemde batılı okullarda da mevcut olan tiyatro eğitim anlayışı bu doğrultudadır. Ne var ki, asıl sorun bu eğitim modelinin okulların kuruluşundan bu yana hiç değişmemiş olması, aynen sürdürülmesi hatta günümüze değin açılan diğer okullar tarafından da örnek alınmış olmasıdır. Darülbedayi'in günümüzdeki karşılığı olan İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı ile Ankara Devlet Konservatuarı'nın günümüzdeki karşılığı olan Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı, kuruluştaki eğitim programına hala bağlıdır. Dahası bu iki kurumun müfredatı, günümüzde oyunculuk eğitimi veren bütün konservatuar ve güzel sanatlar fakültelerinde de aynen benimsenmiştir ve uygulanmaktadır.

Aradan geçen bunca yıla karşın müfredatta değişiklik yapılmaması, tüm kurumlarda hiçbir çeşitlilik olmaksızın aynı müfredatın uygulanması önemli bir sorundur. Denilebilir ki Türkiye'de yüksek öğrenim tiyatro eğitiminde tek tip ve değişime kapalı bir müfredat anlayışı benimsenmiştir. Mesleki alan derslerinin içeriği, büyük ölçüde klasik dramatik yapıya dayalı, psikolojik gerçekçi Stanislavski oyunculuğu çerçevesinde şekillenmiştir ve bu çalışma için sorun olarak alınan tek tip bir yaklaşım eğitimimizde belirleyici rol oynamaktadır. Aynı inceleme tiyatro eğitiminin diğer kolu olan yüksek öğretim dramatik yazarlık eğitimine yönelik yürütüldüğünde de sonuçların benzer olduğu görülür. Ülkemizde yazarlık eğitimi veren yüksek öğrenim kurumlarının çoğunda aynı dersler okutulmaktadır ve yazarlık mesleki alan derslerinde daha çok Aristocu, kapalı biçim, gerçekçi dram yapısı doğrultusunda bir eğitim baskındır. Öyleyse oyun yazarlığı ve sahneleme anlayışında tek yönlülüğe neden olan, bu çalışmada sorun olarak alınan gerçekçi yaklaşımı baskın kılan olgu, yüksek öğrenim tiyatro eğitimidir. Zira tiyatro kurumsallaşması da burada eğitim alan bireylerin elinde şekillenmektedir.

Yüksek öğretim tiyatro eğitimini yürüten akademisyenlerin sözleri de eğitimdeki bu sorunlu durumun mevcudiyetini görünür kılmıştır. Akademisyenler,

genellikle eğitim verdiği kurumda hakim eğitim anlayışının klasik, batı tarzı, kapalı biçim, dramatik yapılı oyunlar ve bu oyunların talep ettiği gerçekçi oyunculuk ve sahneleme yönünde olduğunu kabul etmekte, bunu bilimsel toplantılar ya da görüşmelerde dile getirmektedir. Ancak onlar, çoğunlukla eğitimdeki bu tek yönlülüğe doğal bakmakta, bu durumu sorun olarak görenler, eğitim sistemini değişmez, çeşitlenmeyi olanaksız bulma eğiliminde, psikolojik gerçekçi oyunculuk ve dramatik yazarlık dışında bir sistemin öğretilebilir olmadığı ya da alternatif sistemleri öğretecek uzmanların ülkemizde mevcut olmadığı görüşündedir.

Son kertede, bu çalışmada, tiyatromuzda gerçekçiliğin tek yönlü bir yaklaşım olarak yazın ve sahnelemede belirleyici olmasının nedeni, tiyatro kurumsallaşması ve tiyatro kurumlarını oluşturan bireylerin aldığı eğitim kurumlarının programı olarak somutluk kazanmıştır. Tiyatromuzda gerçekçilik doğrultusundaki tek yönlü yaklaşımın egemenliğinin nedenleri, tiyatro kurumları ve tiyatro eğitimi düzleminde şu şekilde sıralanabilir: yüksek öğrenim tiyatro eğitim kurumlarındaki akademisyenlerin bakış açısı, eğitim programında çağdaş yaklaşımlara yalnızca eğitimin son yıllarında yer verilmesi, çağdaş yaklaşımların kuramsal olarak öğretildiği teorik dersler ve uygulamalı dersler arasında kopukluk yaşanması, YÖK dolayısıyla eğitim kurumlarının devlete, devletin ideolojisine ve iktidara bağlı olması, bu nedenle eğitimde bir sistematikliğin gerekli görülmesi, ülkemizde yönetmen eğitimi konusunda eksikliğin söz konusu olması, tiyatro kurumsallaşma politikalarının, ödenekli tiyatro kurumlarındaki repertuar anlayışının ve bu kurumlardaki sahneleme, oyunculuk anlayışının sorunlu olması…

Sorunun tespit edilmesi, kaynağındaki nedenlere ulaşılması son aşamada çözüm olasılıklarına giden yolu bir parça olsun aydınlatmıştır. Çözüm için, sorunun nedeni olan tiyatro ve tiyatro eğitim kurumlarında bir takım değişiklikler yapılması en makul yol gibi görünmektedir. Son olarak, tiyatromuzda gerçekçilik yönünde şekillenen tek tip anlayışı kırmak adına, bu anlayışa neden olan kurumlarda neler yapılabileceğine dair bir dizi öneri getirilebilir: eğitim kurumlarının müfredatında çağdaş yaklaşımlara daha erken değinmek ve bunlara daha geniş bir yer vermek, teorik düzeyde öğretilen çağdaş yaklaşımları uygulama derslerine taşımak, bunun

sıkı takibini yapmak, akademisyenlerin eğitimde değişime yönelik olumsuz bakış açısını değiştirmek, eğitimde değişimi talep etmek, olmuyorsa da ders içeriklerinde uygulama yaparken inisiyatif kullanarak değişik yaklaşımlara yer vermek, farklı reji ve oyunculuk yaklaşımlarında eğitim görmüş yönetmenlere eğitim ve uygulama alanında yer açıp seminerler, atölyeler düzenlemek, ödenekli tiyatroların yerleşik repertuar, sahneleme anlayışında değişikliğe gitmek...

Kuşkusuz bu önerilere daha birçokları eklenebilir ve belki de bu öneriler sayesinde tiyatromuzda çok yönlü bir atılım gerçekleşebilir. Önemli olan, tiyatromuzdaki sorunları, bu sorunların nedenlerini görmek ve çözmek için gönüllü olmaktır. Burada tiyatromuzdaki sorunların kaynağı, yazın, sahneleme, oyunculuk bağlamında, kurumsal yapılanma ve eğitim alanında hakim olan, gerçekçilik doğrultusundaki tek tip yönelişe bağlanmıştır. Tek tip bir anlayış benimsemek başlı başına bir sorun olduğu halde, benimsenen gerçekçi anlayış, sorunlu, çelişkili ve dünya ölçeğinde kırılmış, aşılmış durumdadır. Bu sorun için, çalışmada, belirli kişi ya da kurumları suçlamak kesinlikle amaçlanmamış, çözüme ulaşmak adına yıkıcı değil yapıcı eleştiriler getirilmeye çalışılmıştır. Yapılan saptamalar ulaşılan verilerden elde edilen genellemeler olup, çalışmayı sınırlandırmak için bazı istisnalar dışarıda tutulmuştur.

Yapılan eleştiriler çerçevesinde ulaşılan sonuç, tiyatro kurumlarımız ve tiyatro eğitimimizde çok yönlü bir değişim ve yenileşme çabasının gerekli olduğudur. Sonuç olarak, tiyatronun yaşamla ilişki kurmak adına kullanacağı tek bir anlatım dili olmadığı görülmeli, kültürden kültüre farklı dillerin keşfedilip kullanılabileceği fark edilmeli ve bu doğrultuda, yazın, sahneleme ve oyunculuk bağlamında, ülkemizde tiyatro kurumları ve tiyatro eğitiminde çeşitliliğe gitmenin acil bir gereksinim olduğu gösterilmelidir. Bu çalışmanın, ulaşılan bu sonuçlarla tiyatromuza ilişkin bütüncül bir iyileşmenin umut ışığı olması ve arayışların cevabı olan kapıyı aralaması umut edilmektedir…

KAYNAKÇA

1. KİTAPLAR

Akay, Ali: **Postmodernizmin ABC'si,** İstanbul, Say Yayınları, 2010

Akıncı, Uğur: **Kalemden Sahneye, Cilt 1**, İstanbul, YGS Yayınları, 2003

Aktulum, Kubilay: **Metinlerarası İlişkiler**, Ankara, Öteki Yayınevi, 2000

Althusser, Louis: **Sanat Üzerine Yazılar,** Çev. Alp Tümertekin, Zühre İlkgelen, İstanbul, İthaki Yayınları, 2004

And, Metin: **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006

And, Metin: **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İstanbul, İnkılap Yayınları, 1985

And, Metin: **Osmanlı Tiyatrosu**, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1976

And, Metin: **Oyun ve Bügü**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007

And, Metin: **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972

Aristoteles: **Poetika,** Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2008

Artaud, Antonin: **Tiyatro ve İkizi**, Çev. Bahadır Gülmez, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı: **Tiyatro Nedir?**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2006

Barba, Eugenio, Savarese, Nicola: **Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü,** Çev. Ayşin Candan İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002

Baudrillard, Jean: **Simulakrlar ve Simulasyon,** Çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu-Batı Yayınları, 2011

Belkıs, Özlem: **Kalemden Sahneye, 2. Cilt,** İstanbul, YGS Yayınları, 2003

Benedetti, Jean: **Stanislavski Bir Giriş,** Çev. Kerem Karaboğa, İstanbul, Habitus Yayınları, 2012

Berman, Marshall: **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006

Best, Steven, Kellner, Dougles: **Postmodern Teori**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998

Birkiye, Selen Korad: **Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim,** Ankara, De-Ki Yayınları, 2007

Brecht, Bertolt: **Epik Tiyatro**, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Cem Yayınları, 1997

Brecht, Bertolt: **Oyun Sanatı ve Dekor**, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Cem Yayınları, 1994

Brecht, Bertolt: **Tiyatro İçin Küçük Organon**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2005

Brockett, Oscar: **Tiyatro Tarihi,** Çev. Sevinç Sokullu, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda Öndül, Beliz Güçbilmez, Ankara, Dost Yayınları, 2000

Brook, Peter: **Boş Mekan**, Çev. Ülker İnce, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2010

Candan, Ayşin: **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003

Carlson, Marvin: **Tiyatro Teorileri,** Çev. Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, Ankara, De Ki Yayınları, 2008

Çakmak, Banu: **Gelenekselden Çağdaşa Tiyatromuzda Kadınlar**, Bursa, Uludağ Üniversitesi Basım Evi, 2012

Çalışlar, Aziz: **20. Yüzyılda Tiyatro**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993

Çalışlar, Aziz: **Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996

Çalışlar, Aziz: **Gerçekçilik Estetiği**, İstanbul, De Yayınları, 1986

Çelenk, Semih: **Kalemden Sahneye, 3. Cilt,** İstanbul, YGS Yayınları, 2003

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix: **Kafka Minör Bir Edebiyat İçin,** Çev. Özgür Uçkan, Işık Ergüden, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000

Diderot, Denis: **Oyunculuk Üzerine Aykırı Düşünceler**, Çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul, Çağdaş Yayınları, 2000

Eagleton, Terry: **Edebiyat Eleştirisi Üzerine**, Çev. Handan Gönenç, İstanbul, Eleştiri Yayınevi, t. y.

Eagleton, Terry: **Edebiyat Kuramı**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996

Eagleton, Terry: **Kuramdan Sonra**, Çev. Uygar Abacı, İstanbul, Literatür Yayınları, 2006

Ecevit, Yıldız: **Ben… Buradayım**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005

Eco, Umberto: **Açık Yapıt**, Çev. Pınar Savaş, İstanbul, Can Yayınları, 2001

Egri, Lajos: **Piyes Yazma Sanatı**, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2004

Emre, İsmet: **Postmodernizm ve Edebiyat**, Ankara, Anı Yayıncılık, 2006

Esslin, Martin: **Absürt Tiyatro**, Çev. Güler Siper, Ankara, Dost Yayınları, 1999

Everdell, William R: **İlk Modernler**, Çev. Hülya Kocaoluk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006

Fehim, Ahmet: **Sahnede Elli Sene**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2002

Fischer, Ernst: **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Burç Evrim, İstanbul, Özgür Yayınları, 1974

Foucault, Micheal: **Büyük Kapatılma**, Çev. Işık Ergüden, Ferda Keskin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005

Foucault, Micheal: **Özne ve İktidar**, Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005

Freud, Sigmund: **Ruh Çözümlemesinin Tarihi**, Çev. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen, İstanbul, Payel Yayınları, 2000

Fuchs, Elinor: **Karakterin Ölümü**, Çev. Beliz Güçbilmez, Ankara, Dost Yayınları, 2003

Giddens, Anthony: **Modernite ve Bireysel Kimlik**, Çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul, Say Yayınları, 2010

Gombrich, E. H: **Sanatın Öyküsü,** Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999

Grotowski, Jerzy: **Yoksul Tiyatroya Doğru**, Çev. Hatice Yetişkin, İstanbul, Tavanarası Yayınları, 2002

Guiraud, Pierre: **Anlambilim**, Çev. Berke Vardar, İstanbul, Multilingual Yayınları, 1999

Güçbilmez, Beliz: **İroni ve Dram Sanatı**, Ankara, Deniz Kitabevi, 2005

Güçbilmez, Beliz: **Zaman/ Zemin/ Zuhur,** Ankara, Deniz Kitabevi, 2006

Gümüş, Semih: **Modernizm ve Postmodernizm**, İstanbul, Can Yayınları, 2010

Haleva, Beki: **Çağdaş Bir Klasik Bernard Marie Koltes**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2012

Halıcı, Şaduman: **Ankara Devlet Konservatuarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2009

Hançerlioğlu, Orhan: **Musahipzade Celal**, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1970

Harvey, David: **Postmodernliğin Durumu,** Çev. Sungur Savran, İstanbul, Metis Yayınları, 1999

Hauser, Arnold: **Sanatın Toplumsal Tarihi,** Çev. Yıldız Gölönü, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1995

Hawking, Stephen: **Zamanın Kısa Tarihi**, Çev. Seçkin Say, Murat Uraz, İstanbul, Doğan Kitap, 2005

Ines, Cristopher: **Avangart Tiyatro,** Çev. Beliz Güçbilmez, Aziz Kahraman, Ankara, Dost Yayınları, 2004

İksv: **Türkiye'de Sanat Eğitimini Yeniden Düşünmek**, İstanbul, Ofset Yapımevi, 2014

İpşiroğlu, Zehra: **Tiyatroda Devrim,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000

İpşiroğlu, Zehra: **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996

Karaboğa, Kerem: **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, İstanbul, Habitus Yayınları, 2012

Karacabey, Süreyya: **Brecht'ten Sonra**, Ankara, De-ki Yayınları, 2009

Karacabey, Süreyya: **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller,** Ankara, De-Ki Yayınları, 2007

Karagül, Cansu: **Alternatif Tiyatrolar**, İstanbul, Habitus Yayınları, 2015

Kıran, Ayşe-Zeynel: **Yazınsal Okuma Süreçleri,** Ankara, Seçkin Yayınları, 2007

Küçük, Mehmet: **Modernite versus Postmodernite**, Ankara, Vadi Yayınları, 1993

Lehmann, H. Thies: **Postdramatic Theatre**, Tr. Karen Jurs Munby, Kanada, Routledge, 2006

Lenoir, Beatrice: **Sanat Yapıtı,** Çev. Aykut Derman, İstanbul, YKY Yayınları, 2005

Lucy, Niall: **Postmodern Edebiyat Kuramı,** Çev. Aslıhan Aksoy, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003

Lyotard, François: **Postmodern Durum**, Çev. Ahmet Çiğdem, Ankara, Vadi Yayınları, 2000

Meyerhold, Vsevolod: **Tiyatro Devrim ve Meyerhold**, Haz. Ali Berktay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000

Moran, Berna: **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri,** İstanbul, İletişim Yayınları, 2006

Murphy, John W: **Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri,** Çev. Hüsamettin Arslan, İstanbul, Eti Yayınları, 1995

Nutku, Hülya: **Oyun Yazarlığı**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1999

Nutku, Özdemir: **Oyunculuk Tarihi 1,** Ankara, Dost Yayınları, 2002

Nutku, Özdemir: **Darülbedayi'in Elli Yılı,** Ankara, Ankara Üniversitesi D.T.C.F. Yayınları, 1969

Nutku, Özdemir: **Dram Sanatı**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1997

Nutku, Özdemir: **Oyunculuk Tarihi 1,** Ankara, Dost Yayınları, 2002

Oktay, Ahmet: **Türkiye'de Popüler Kültür**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993

Özakman, Turgut: **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği,** Ankara, Bilgi Yayınları, 2004

Özdemir, Mustafa: **Postdramatik Tiyatro Üzerine**, Erzurum, Salkım Söğüt Yayınları, 2012

Özüaydın, N. Uğur: **20. Yüzyılda Estetik Düşünce**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2006

Özüaydın, N. Uğur: **Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2011

Passeron, Rene: **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Sezer Tansuğ, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996

Pavice, Patris: **Sahneleme,** Çev. Sibel Kamber, Ankara, Dost Yayınları, 1999

Pavis, Patrice: **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Çev. Şehsuvar Aktaş, Ankara, Dost Yayınları, 2000

Pekman, Yavuz: **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2002

Rıchard, Lionel: **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Beral Madra, İlham Usmanbaş, Sinem Gürsoy, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2005

Rıfat, Mehmet: **Dilbilim ve Göstergebilimin Çağdaş Kuramları,** İstanbul, Düzlem Yayınları, 1990

Rousseau, J. Jacques: **Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev,** Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007

Sarup, Madan: **Postyapısalcılık ve Postmodernizm,** Çev. Abdülbaki Güçlü, Ankara, Bilim Sanat Yayınları, 2004

Sayın, Zeynep: **İmgenin Pornografisi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2009

Schiller, Friedrich: **İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup**, Çev. Melahat Özgü, İstanbul, Milli Eğitim Yayınları, 1991

Sevinçli, Efdal: **Meşrutiyetten Cumhuriyete Sinemadan Tiyatroya Muhsin Ertuğrul**, İstanbul, Broy Yayınları, 1987

Sıerz, Aleks: **Suratına Tiyatro Britanya'da In Yer Face Tiyatrosu,** Çev. Selin Girit, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2009

Sokullu, Sevinç: **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979

Solok, Cevdet Kudret: **Karagöz, 1. Cilt**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004

Solok, Cevdet Kudret: **Orta Oyunu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973

Stanislavski, Konstantin: **Bir Aktör Hazırlanıyor,** Çev. Suat Taşer, İzmir, Yazko Yayınları, 1981

Stanislavski, Konstantin: **Bir Karakter Yaratmak,** Çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2007

Stanislavski, Konstantin: **Bir Rol Yaratmak**, Çev. Çiğdem Genç, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 1999

Stanislavski, Konstantin: **Sanat Yaşamım**, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011

Suçkov, Boris: **Gerçekçiliğin Tarihi,** Çev. Aziz Çalışlar, İstanbul, Adam Yayınları, 1982

Szondi, Peter: **Theory of The Modern Drama,** ed. and trans. Michael Hays, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987

Şaylan, Gencay: **Postmodernizm**, İstanbul, İmge Kitabevi, 2002

Şener, Sevda: **İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat Dram Sanatı,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2003

Şener, Sevda: **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi,** Ankara, Dost Yayınları, 2008

Şener, Sevda: **Oyundan Düşünceye**, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1993

Şener, Sevda: **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Ankara, Dost Yayınları, 2007

Tanpınar, Ahmet H.: **19. Yüzyıl Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008

Tekerek, Nurhan: **Köy Seyirlik Oyunları**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2008

Töre, Enver: **İkinci Meşrutiyet Tiyatrosu**, İstanbul, Duyap Yayınları, 2006

Ünlü, Aslıhan: **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Ankara, Aşina Kitaplar, 2006

Vardar, Berke: **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, İstanbul, Multilingual Yayınları, 2001

Worringer, Wilhelm: **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1985

Wright, Elizabeth: **Postmodern Brecht**, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ankara, Dost Yayınları, 1998

Yamaner, Güzin: **Postmodernizm ve Sanat**, Ankara, Algı Yayınları, 2007

Yılmaz, Mehmet: **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya Yayınları, 2005

Yüksel, Ayşegül: **Samuel Beckett Tiyatrosu**, İstanbul, Habitus Yayınları, 2012

Zeka, Necmi: **Postmodernizm**, İstanbul, Kıyı Yayınları, 1990

2. MAKALELER

Ağaoğlu, Adalet: "Oyun Yazarının Eğitimi", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 7, 1976, s. 65-75

Alkaya, Orhan: "Ödenekli Tiyatrolarda Son Gelişmeler ve Beklentiler", **TEB Oyun,** Sayı 14, 2010, s. 59-70

And, Metin: "Cumhuriyet'in 70. Yılında Kimliğini Bulamamış Türk Tiyatrosu ve Kültür Bakanlığı", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 10, 1993, s. 1-21

Arıcı, Oğuz: "Geleneksel Tiyatronun Ölümü", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi,** Sayı 19, 2013, s. 1-29

Arıcı, Oğuz: "İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümünde Dramatik Yazarlık Eğitimi", **1. Ulusal Dramatik Yazarlık Çalıştayı**, Yayınlanmamış Konuşma Metni, 15.05.2014

Auslander, Philip: "Holly Theatre and Catharsis", **Theatre Research International,** Volume:9, 1984, s. 13-27

Ay, Lütfü: "Hacettepe Üniversitesinde Tiyatro Eğitimi Ve Tiyatromuzun Üniversitelerden Beklediği" **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 7, 1976, s. 17-25

Aydemir, Bünyamin: "Absürt Tiyatro ve Yapısal Özellikler", **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi,** 4. Sayı**,** 2003, s. 11-29

Benjamin, Walter: "Öykünme Yetisi Üzerine", Çev. Zeynep Sayın, **Defter,** 34. Sayı, 1998, s. 11-13

Bilgin, Azmi: "Tasavvuf ve Tekke Edebiyatı", **İlmi Araştırmalar**, Sayı 1, 1995, s. 61-82

Birkiye, Mehmet: "Oyunculuk Eğitiminden Beklenen", **Tiyatro Eğitimi Sempozyumu Bildiriler**, Ed. Özlem H. Öztürk, Burcu Y. Şeyben, İstanbul, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2010, s. 97-104

Birkiye, Selen Korad: "Devlet Tiyatrolarının Repertuar İlkeleri", **TEB Oyun,** Sayı 7, 2010, s. 89-91

Birkiye, Selen Korad: "Yeni Dönem Oyun Yazarlığı", **TEB Oyun,** Sayı 18**,** 2013, s. 52-58

Boran, Metin, Taygun Ali, Paker Önder: "Üniversitelerde Ve Konservatuarlarda Tiyatro Eğitimi Paneli", **Mimesis** Sayı 15, 2009, s. 441-474

Buttanrı, Müzeyyen: "Cumhuriyet Devri Türk Tiyatrosunda Batı Etkisi" **Türkoloji Araştırmaları,** Sayı 5, 2010, s. 50-91

Carnicke, Sharon Marie: "Stanislavsky's System", **Twentieth Century Actor Training**, Ed. Alison Hodge, 2000, s. 11-36

Coger, Leslie Irene: "Stanislavski Fikir Değiştiriyor", Çev. Fırat Güllü, **Mimesis**, 11. Sayı, 2005, s. 163-168

Croce, Benedetto: "Sanat Nedir?", Çev. Bedrettin Cömert, **Türk Dili Dergisi**, Eleştiri Özel Sayısı 2, 234. Sayı, 1971, s. 479-484

Cücenoğlu, Tuncer: "Tiyatrocular Ayrı Bir Cumhuriyettir", **TEB Oyun,** Sayı 7, 2010, s. 77-79

Dallimare, Jonathan: "Brecht: Farklı Bir Gerçeklik", **Mimesis**, Sayı 9, 2002, s. 63-67

Erdem, Gülşah: "Sahnedeki Hayalet Bernard-Marıe Koltès' in Sallinger Oyununda Teatrallik", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** 34. Sayı, 2012, s. 21-31

Ergün, Selda: "1923-1960 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu'nda Özel Tiyatro Çalışmaları", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 30, 2010, s. 59-78

Erkoç, Gülayşe: "1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 13, 2002, s. 1-21

Ertuğrul, Muhsin: "Darülbedayi İçin Model", **Darülbedayi,** Sayı 37, 1933, s. 1

Ertuğrul, Muhsin: "Tenkit Ölçüsü", **Darülbedayi,** Sayı 16, 1931, s.1

Ezici, Türel: "Tiyatro Eğitimi ve Çağdaş Açılımlar", **Tiyatro Eğitimi Sempozyumu Bildiriler**, Ed. Özlem H. Öztürk, Burcu Y. Şeyben, İstanbul, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2010, s. 89-96

Gassner, John: "Forms of Modern Drama", **Comperative Literature**, Vol. 7, No. 2, 1955, s. 129-143

Göktaş, Sema: "Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümünde Dramatik Yazarlık Eğitimi", **1. Ulusal Dramatik Yazarlık Çalıştayı**, Yayınlanmamış Konuşma Metni, 15.05.2014

Güçbilmez, Beliz: "Absürt Tiyatroda İroni", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** 15. Sayı, 2003, s. 96-137

Güçbilmez, Beliz: "Sahibinin Sesi'nde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Dilin Temsili", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 16**,** 2003, s. 4-17

Güllü, Fırat: "Avangart Tiyatronun Sonu", **Mimesis**, 8. Sayı, 2000, s. 215-228

Gürzap, Can: "Ankara Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümünde Eğitim", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 7, 1976, s. 77-95

Horatius: "Ars Poetika", Çev. Irmak Bahçeci, Eren Buğralılar, Barış Yıldırım, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 19. Sayı, 2005, s. 1-13

Ionesco, Eugéne: "Uyumsuz Tiyatro hep Vardı ve Gelecekte de Var Olacak", **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı 192, 15 Mayıs 1988, s. y.

İpşiroğlu, Zehra: "Tiyatro Nedir ya da Tiyatro-Gerçek İkilemi", **Mimesis,** 8. Sayı, 2000

Jacobson, Roman: "Sanat ve Gerçekçilik", Çev. Tahsin Yücel, **Türk Dili Dergisi**, Eleştiri Özel Sayısı 2, 234. Sayı, 1971, s. 541-547

Karaboğa, Kerem: "Brechtyen Oyuncunun Gerçekçi Sanatı", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi,** 18. Sayı, 2006, s. 69-86

Karaboğa, Kerem: "Hangi Olanak? Neyin Beklentisi?", **Tiyatro Eğitimi Sempozyumu Bildiriler**, Ed. Özlem H. Öztürk, Burcu Y. Şeyben, İstanbul, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2010, s. 82-84

Karacabey, Süreyya: "Gelenekselden Batıya Türk Tiyatrosu", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 12, 1995, s. 1-10

Keskin, İlker Yasin: "Tiyatro Boğaziçi: Kendi Yağımızda Kavrulmaktan Her Zaman Uzak Durduk", **TEB Oyun,** Sayı 15, 2010, s. 34-37

Kocabay, Hasibe: "Tiyatroda Yeni Arayışlar", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi,** 11. Sayı**,** 2007, s. 7-9

Kurt, Nilgün: "Altıdan Sonra Tiyatro: Amatör Tiyatro Samimiyeti", **TEB Oyun,** Sayı 15, 2010, s. 23-25

Levent, Tamer: "Dinamik Bir İşbirliği Gerekiyor", **TEB Oyun,** Sayı 7, 2010, s. 80-88

Lukacs, Georg: "Ruhbilimin Işığında Romantizm", **Yeni Dergi**, 24. Sayı, 1966, s. 180-197

Moore, Sonia: "Fiziksel Aksiyonlar Yöntemi", Çev. Fırat Güllü, **Mimesis**, 11. Sayı, 2005, s. 159-162

Nutku, Özdemir: "Devlet Tiyatroları Kültürel Bir Gereksinimdir", **TEB Oyun,** Sayı 14, 2012, s. 49-54

Nutku, Özdemir: "Eğitim ve Tiyatro Eğitimi", **Tiyatro Eğitimi Sempozyumu Bildiriler**, Ed. Burcu Y. Şeyben, Özlem H. Öztürk, İstanbul, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2010, s.17-22

Nutku, Özdemir: "Ortaoyununda Yabancılaştırma Kavramı", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 1, 1975, s. 33-47

Nutku, Özdemir: "Tiyatro Yönetmeninin Eğitimi", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 7, 1976, s. 53-63

Özerdim, Muhammet N.: "Çin Tiyatrosu, Tarihi Gelişmesi ve Özelliği", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 2, 1971, s. 119-154

Özsoysal, Fakiye, Pekman, Yavuz, Firidinoğlu, Nilgün: "Türkiye'de Ionesco ve Sahnelemelerden Örnekler", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, 12. Sayı, 2008, s. 109-130

Özüaydın, N. Uğur: "İllüzyon Yaratmada Oyunculuğun Önemi", **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi,** 12. Sayı, 2013, s. 108-119

Parlak, Erdinç, Biçer, A.Gökhan, Yeşilyurt, Savaş: "Yüzleştirmeci Tiyatro, Sarah Kane ve Blasted" **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi,** 14. Sayı, 2008, s. 35-40

Pekman, Yavuz: "Tanzimat Dönemi Oyun Yazarlığında Batılılaşma Olgusu", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 14, 2002, s. 1-36

Sayın, Zeynep: "Öykünme ve Temsil- İmge Benzeşim: Beden Kesintisiz Metin", **Defter,** 34. Sayı, 1998, s. 14-45

Sokullu, Sevinç: "Alternatif Tiyatro Serüveni", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 8, 1988, s. 51-76

Şener, Sevda: "Oyuncu mu Sanatçı mı?", **TEB Oyun Dergisi,** Sayı 2, t. y., s. 54-58

Şener, Sevda: "Postmodernizm ve Tiyatro", **Hürriyet Gösteri,** 130. Sayı, Hürriyet Basım Evi, İstanbul, 1990, s. y.

Şener, Sevda: "Tiyatro Öğretimi ve Eğitimi", **Tiyatro Eğitimi Sempozyumu Bildiriler**, Ed. Burcu Y. Şeyben, Özlem H. Öztürk, İstanbul, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2010, s. 12-16

Thomson, Peter: "Brecht and Actor Training", **Actor Training,** Edit: Alison Hodge, Routledge, Kanada, 2010, s. 98-112

Tiyatro Oyunbaz: "Değiştirebilmek Umuduyla Değiştirmek İçin Eyleme Geçmek", **TEB Oyun,** Sayı 15, 2010, s. 18-22

Tüfekçi, Elif: "Oktay Rifat'ın Yağmur Sıkıntısı ve Auguste Strindberg'in Matmazel Julie Adlı Oyunlarını Birlikte Okumak", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** 16. Sayı, 2003, s. 58-67

Uçaray, Eyüp Emre: "Tiyatro 0.2: Size Dokunacak Kadar Yakın", **TEB Oyun,** Sayı 15, 2010, s. 26-30

Yaralı, Emrah, Karaboğa, Kerem: "Sistemin Kısa Tarihçesi", **Mimesis**, 11. Sayı, 2005, s. 117-157

Yarar, Canan: "Klasik Dramatik Yapıdaki Temsil Problemi: A. Artaud'yu Derrida Üzerinden Okumak", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** 35. Sayı, 2013, s. 37-52

Yüksel, Ayşegül: "Tiyatro Eğitiminde Bir İleri Bir Geri", **TEB Oyun Dergisi,** Sayı 2, t. y., s. 48-53

3. TEZLER

Ada, Uğur: "Sarah Kane'in Blasted Oyununda Şiddet Öğesi", Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,** Erzurum, 2010

Akın, Banu Ayten: "1990 Sonrası Oyun Yazarlığında Eğilimler", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, **Yayınlanmamış Doktora Tezi,** İzmir, 2009

Aksoy, Naciye: "Heiner Müller'in Hamlet Makinesi Adlı Oyununda Shakespeare'in Hamlet Adlı Oyununun Yenidenyazımı", Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,** Isparta, 2010

Aydoğan, İlknur: "Dramatik Yazın Tarihinde Monoloğun Dönüşümü Ve Bernard Marie Koltés Tiyatrosundaki İşlevi"**,** Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,** İstanbul, 2012

Çelenk, Zerrin A.: "1980-1990 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Oyun Yazarlığında Eğimler Ve Kaynakları", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, **Yayınlanmamış Doktora Tezi,** İzmir, 1999

Hepileri, Engin: "Stanislavski'den Yıldız Kenter'e Oyunculuk Eğitimi", İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,** İstanbul, 2005

Saraç, Hacı Mehmet: Bernard Marie Koltès'nin Roberto Zucco Adlı Eserinde Dramatik Dil Özellikleri", Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,** Erzurum, 2006

Sevim, Yasemin: "Modern ve Modern Sonrası Tiyatroda Karakterin Evrimi", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, **Yayınlanmamış Doktora Tezi,** İzmir, 2010

Ünal, Halil Ata: "Yirminci Yüzyıl Sonunda Tiyatroda Arayışlar", İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, **Yayınlanmamış Doktora Tezi,** İstanbul, 2004

Yıldız, Tülay: "Postmodern Oyun Yazımında Kurgulama Teknikleri Ve Model Oyunlarda Yansıması", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,** İzmir, 2007

4. SÖZLÜKLER

Türkçe Sözlük, Haz. Şükrü H. Akalın, Recep Toparlı, v.d. Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2005

5. OYUNLAR

Ağaoğlu, Adalet: **Çıkış,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993

Ağaoğlu, Adalet: **Kozalar,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993

Ak, Behiç: **Bina,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2013

Anday, Melih C.: **Ölüler Konuşmak İsterler,** İstanbul, Adam Yayınları, 1987

Appolinaire, Guillaime: **Tiresias'ın Memeleri**, Önsöz, Çev. Ayberk Erkay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2007

Arayıcı, Oktay: **Rumuz Goncagül**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996

Atay, Oğuz: **Oyunlarla Yaşayanlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014

Baydur, Memet: **Düdüklüde Kıymalı Bamya**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993

Beckett, Samuel: **Godot'yu Beklerken**, Çev. Tarık Günersel, Uğur Ün, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2012

Beckett, Samuel: **Krapp'ın Son Bandı**, Çev. Fatih Özgüven, Ahmet Soysal, İstanbul, İletişim Yayınları, 1993

Beckett, Samuel: **Mutlu Günler**, Çev. Akşit Göktürk, İstanbul, De Yayınları, 1965

Beckett, Samuel: **Oyun Sonu**, Çev. Genco Erkal, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2007

Brecht, Bertolt: **Bütün Oyunları 11: Kafkas Tebeşir Dairesi**, Çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997

Brecht, Bertolt: **Bütün Oyunları 3: Üç Kuruşluk Opera,** Çev. Yücel Erten, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2009

Brecht, Bertolt: **Bütün Oyunları 8: Sezuan'ın İyi İnsanı,** Çev. Adalet Cimcoz, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000

Brecht, Bertolt: **Bütün Oyunları, 7: Galilei'nin Yaşamı**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997

Burak, Sevim: **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar**, İstanbul, Nisan Yayınları, 1995

Burak, Sevim: **Sahibinin Sesi**, İstanbul, Adam Yayınları, 1982

Çağan, Sermet: **Ayak Bacak Fabrikası**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993

Erenus, Bilgesu: **Arka Bahçe,** İstanbul, Akış Yayıncılık, 1990

Genet, Jean: **Balkon**, Çev. Başar Sabuncu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006

Genet, Jean: **Hizmetçiler**, Çev. Salah Birsel, İstanbul, Nisan Yayınları, 2000

Goethe, Johann W.: **Faust,** Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul, Sosyal Yayınları, 2002

Hugo, Victor: **Hernani,** Çev. Cemil Meriç, İstanbul, MEB Yayınları, 1956

Ibsen, Henrik: **Nora: Bir Bebek Evi,** Çev. Beliz Güçbilmez, Bilge Rovesti, Ankara, Deniz Kitabevi, 2007

Ionesco, Eugene: **Amadee,** Çev. Gülsevi Mirza, İstanbul, Düzlem Yayınları, 1991

Ionesco, Eugene: **Gelinlik Kız, Önder**, Çev. Genco Erkal, Ülkü Tamer, Cemal Süreya, İstanbul, De Yayınları, 1964

Ionesco, Eugene: **Toplu Oyunları 2- Kel Şarkıcı,** Çev. Hasan Anamur, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997

Ionesco, Eugene: **Toplu Oyunları 4- Gergedanlar,** Çev. Hasan Anamur, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000

Işık, Haluk: **Hoş geldin Amerika**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2011

Jarry, Alfred: **Kral Übü**, Çev. Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2004

Kane, Sarah: **4.48 Psikozu**, Çev. Ahmet Ortaçdağ, oyun metni

Koltes, Bernard M.: **Ormanlardan Hemen Önceki Gece,** Çev. Ayberk Erkay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2011

Koltes**,** Bernard M.: **Seçme Oyunlar: Roberto Zucco, Sallinger,** Çev. Ayça Akarçay, Işık Ergüden, Ankara, Dost Yayınları, 2003

Koltes, Bernard M.: **Toplu Oyunları 1: Batı Rıhtımı- Zenciyle İtlerin Dalaşı**, Çev. Yiğit Bener, Ali Berktay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1999

Lagarce, Jean Luc: **Toplu Oyunları 1: Evdeydim ve Yağmurun Gelmesini Bekliyordum - Alt Tarafı Dünyanın Sonu,** Çev. Ayberk Erkay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2009

Materlinck, Maurice: **Phelleas ile Melisande,** Çev. Turgut Erem, Ankara, Maarif Vekaleti, 1944

Müller, Heiner: **Hamlet Makinesi**, Çev. Zehra Aksu Yılmazer, Ankara, De Ki Yayınları, 2008

Musahipzade Celal: **Bir Kavuk Devrildi,** oyun metni

Nar, Turgay: **Çöplük**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997

O'neill, Eugene: **Elektra'ya Yas Yaraşır**, Çev. Müçteba Dorukman, Nüzhet Şenbay, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1960

Öngören, Vasıf: **Asiye Nasıl Kurtulur?**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1999

Öngören, Vasıf: **Zengin Mutfağı,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1999

Schiller, Friedrich: **Haydutlar**, Çev. Medeni Beyaztaş, İstanbul, Bakış Kitaplığı, 2002

Strindberg, August: **Hayaletler Sonatı,** Çev. Aziz Çalışlar, İstanbul, Adam Yayınları, 1982

Strindberg, August: **Matmazel Julie,** Çev. Turan Oflazoğlu, Aziz Çalışlar, İstanbul, Adam Yayınları, 1982

Taner, Haldun: **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**, İstanbul, YKY Yayınları, 2015

Taner, Haldun: **Keşanlı Ali Destanı**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 2013

Tecer, Ahmet Kutsi: **Köşebaşı,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2011

Yula, Özen: **Kırmızı Yorgunları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007

6. DERS NOTLARI

Lessing, G. Ephraim: **Hamburg Dramaturjisi**, Kerem Karaboğa'nın Yayınlanmamış Çeviri Ders Notu, 2005

7. İNTERNET KAYNAKLARI

Fakiye Özsoysal: **Tiyatro Metinlerinde Alılmama ve Metin Stratejileri,** 2002, (çevrimiçi) http//www.altkitap.com, Kasım 2015

Vikipedi: "Andre Antoine", (çevrimiçi) https://tr.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Antoine, Kasım.2015

Devlet Tiyatroları Tarihçe, (çevrimiçi) http://devtiyatro.gov.tr/hakkimizdatarihce-1949.html, Mart 2016

İBŞT Tarihçe, (çevrimiçi) http://www.ibb.gov.tr/sites/sehirtiyatrolari/trTR/Sayfalar/Tarihce.aspx, Mart 2016

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tarihçe, (çevrimiçi) http://konservatuvar.istanbul.edu.tr/?p=6545, Nisan 2016

8. GÖRÜŞMECİ LİSTESİ

Görüşmeci 1: Erkek, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı

Görüşmeci 2: Kadın, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü

Görüşmeci 3: Kadın, Uludağ Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı

Görüşmeci 4, Kadın, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı

Görüşmeci 5: Erkek, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Tiyatro Bölümü

Görüşmeci 6: Kadın, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı

Görüşmeci 7: Erkek, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı

EKLER

1. Tablolar

Tablo 1: 1960-2000 yılları arasında sahnelenmiş oyunların yapılarına göre sayısal dağılımı

			Dönemler				
			1960-1970 dönemi	**1970-1980 dönemi**	**1980-1990 dönemi**	**1990-2000 dönemi**	**2000 sonrası**
Özel Tiyatrolar	Yerli	Klasik, dramatik, kapalı biçim, sıkı dokulu, bütünlüklü yapıdaki oyunlar	14	27	39	44	29
		Modern ve Modern Sonrası, açık biçim, gevşek dokulu, parçalı yapılı oyunlar	4	15	32	21	144
		Diğer oyunlar	2	22	24	27	29
	Yabancı	Klasik, dramatik, kapalı biçim, sıkı dokulu, bütünlüklü yapıdaki oyunlar	6	11	25	31	75
		Modern ve Modern Sonrası, açık biçim, gevşek dokulu, parçalı yapılı oyunlar	3	4	9	13	68
		Diğer oyunlar	4	5	21	22	19
Devlet Tiyatroları	Yerli	Klasik, dramatik, kapalı biçim, sıkı dokulu, bütünlüklü yapıdaki oyunlar	35	38	95	105	180
		Modern ve Modern Sonrası, açık biçim, gevşek dokulu, parçalı yapılı oyunlar	7	12	24	33	51
		Diğer oyunlar	0	8	28	65	136
	Yabancı	Klasik, dramatik, kapalı biçim, sıkı dokulu, bütünlüklü yapıdaki oyunlar	34	18	75	106	163
		Modern ve Modern Sonrası, açık biçim, gevşek dokulu, parçalı yapılı oyunlar	19	10	19	33	30
		Diğer oyunlar	4	7	59	80	151
Şehir Tiyatroları	Yerli	Klasik, dramatik, kapalı biçim, sıkı dokulu, bütünlüklü yapıdaki oyunlar	42	18	21	53	115
		Modern ve Modern Sonrası, açık biçim, gevşek dokulu, parçalı yapılı oyunlar	2	6	7	22	49
		Diğer oyunlar	3	7	4	27	47
	Yabancı	Klasik, dramatik, kapalı biçim, sıkı dokulu, bütünlüklü yapıdaki oyunlar	----	7	14	32	111

		Modern ve Modern Sonrası, açık biçim, gevşek dokulu, parçalı yapılı oyunlar	----	3	1	7	28
		Diğer oyunlar	----	9	16	18	52

http://www.devtiyatro.gov.tr/hakkimizda-basdramaturgluk-makaleler.html, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://www.ibb.gov.tr/sites/sehirtiyatrolari/Documents/1985-2014%20Oyunlar.pdf, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://bbst.bornova.bel.tr/?page_id=1252, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://sehirtiyatrosu.bursa.bel.tr/kategori/oyunlar/eski-oyunlar, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://www.kocaeli.bel.tr/kategori/oyunlarimiz/1560/0, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://tiyatro.eskisehir.bel.tr/, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://www.trabzonsehirtiyatrosu.org/galleries, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://go-dot.org/?page_id=36, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://www.talimhanetiyatrosu.com/oyunlar/, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://www.bgst.org/tiyatro-projeleri, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://kumbaraci50.com/altidan-sonra-tiyatro-oyunlar/, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://tiyatroboyalikus.blogspot.com.tr/2015/09/2010-2015.html, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://tiyatroboyalikus.blogspot.com.tr/2010/10/tiyatro-boyal-kus-oyunlar-2000-2010.html, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://www.ortaoyuncular.com/tarih.asp, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://www.dostlartiyatrosu.com/tiyatro.html, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://www.oyunatolyesi.com/arsiv/oyun, (çevrimiçi) Şubat 2016
https://seyyarsahne.com/oyunlarimiz/, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://www.semaverkumpanya.com/tr/oyunlar/, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://www.tiyatroadam.com/oyunlar, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://www.ekiptiyatrosu.com/ekip, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://www.mekanarti.com/produeksiyonlar, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://ast.com.tr/DundenBugune.aspx, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://www.ads.org.tr/?cat=11, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://www.ankaraekintiyatrosu.com/hakkimizda.asp, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://www.duvarakarsitiyatro.com/Sayfa/Tarihce, (çevrimiçi) Şubat 2016
https://tr.wikipedia.org/wiki/Tiyatro_Anadolu, (çevrimiçi) Şubat 2016

Tablo 2: İlk Tiyatro Okullarının Geçmişten Günümüze Ders Müfredatları Denklik Tablosu

	OKULLAR VE YILLAR					
	DARÜLBEDAYİ / 1914	**TİYATRO MESLEK OKULU / 1933**	**İST. BELEDİYE KONS. /1972**	**İSTANBUL DEVLET KONS. / 2015**	**ANKARA DEVLET KONS. / 1938**	**HACETTEPE ÜNİ /2015**
DERSLER	Tarih, edebiyat,		Edebiyat 1-2	Tiyatro Edebiyatı (dünya ve Türk) 1-2-3-4-5-6	Türk ve Batı Edebiyatı	Türk Tiyatrosu 1-2-3-4
	Haile (trajedi), Dram, Mudhike (komedi)	Dramaturgi		Dramaturji ve Oyun Yaz. 1-2-3-4-5-6-7-8	Dramatik Eserler Kıraati	Dramaturgi ve Dramatik Metinler 1-2-3-4-5-6
				Doğaçlama 1-2-3-4-5-6		Doğaçlama 1-2
				Dramaturji ve Yönetm. 1-2	Reji Kursu	
	Kıraat, telaffuz, tecvit (okuma, diksiyon)	Soluk Denetimi		Diksiyon Fonetik 1-2-3-4-5-6-7-8	Nazari Fonetik	Fonetik 1-2-3-4-5-6
		Diksiyon			Pratik Fonetik	Diksiyon 1-2-3-4-5-6
					Türkçe Diksiyon	Ses Eğt 1-2-3-4-5-6-7-8
	İnşat, takrir, aruz (ses, ifade, ölçü)	Şan		Müzik Bilgisi 1-2-3-4	Şan	Şan 1-2-3-4
				Solfej 1-2-3-4		Solfej 1-2-3-4
			Eskrim 1-2-3-4-5	Eskrim 1-2-3-4-5-6-7-8	Eskrim	Eskrim1-2-3-4-5-6-7-8

						Sahne Dövüşü 1-2-3-4
	Raks	Beden Eğitimi		Hareket 1-2-3-4-5-6-7-8	Ritmik Jimnastik	Akrobasi 1-2-3-4
		Hareket		Dans 1-2-3-4-5-6-7-8	Akrobatik	Hareket 1-2-3-4-5-6
		Dans				Salon Dansları 1-2 Halk Dansları 1-2
	Edebiyat tarihi	Tiyatro Tarihi	Tiyatro Tarihi 1-2-3-4	Tiyatro Tarihi 1-2-3-4-5-6	Tiyatro Tarihi	Dünya Tiyatro Tarihi 1-2-3-4-5-6
						Modern Akımlar 1-2
	Mimik	Mimik	Tiyatro 1-1-3-4-5	Sahne (mimik-rol-sahne) 1-2-3-4-5-6-7-8	Rol Çalışması	Sahne 1-2
		Klasik oyunların laboratuvar çalışması			Sahne provaları	Oyunculuk 1-2-3-4
					Sahne pratiğinin genişletilmesi	
		Sahne Uygulaması			Ansamble Çalışması	Oyun 1-2
		Temsil				
		Kostüm Tarihi	Dekor- Kostüm 1-2	Sahne Tekniği Dekor 1-2-3-4-5-6	Makyaj	Dekor Kostüm Tarihi 1-2
						Makyaj 1-2
			Sanat Tarihi	Sanat Tarihi 1-2-3-4	Sanat Tarihi	Sahne Sanatlarında Mitoloji -2

			Estetik 1-2			
			Psikoloji 1-2			
					Radyofonik teknik	
	Adab-ı Muaşeret					

Nutku, Özdemir, **Darülbedayi'in Elli Yılı**, Ankara, Ankara Üniversitesi D.T.C.F. Yayınları, 1969
Halıcı, Şaduman, **Ankara Devlet Konservatuarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları,** Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2009
http://akts.hacettepe.edu.tr/ders_listesi.php?prg_ref=410c62643c30ecc3013c38aab23f314f&birim_kod=481&submenuheader=2&prg_kod=481, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://ebs.istanbul.edu.tr/home/dersprogram/?id=1241&yil=2016, (çevrimiçi) Şubat 2016

Tablo 3: Konservatuarlara bağlı oyunculuk programı ders müfredatları denklik tablosu

	OKULLAR					
	ANADOLU	**BİLKENT**	**ÇUKUROVA**	**HACETTEPE**	**İSTANBUL**	**MİMAR SİNAN**
DERSLER	Cumhuriyet Öncesi Türk Tiyatrosu Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu	Türk Tiyatrosu Tarihi	Türk Tiyatro Tarihi	Türk Tiyatrosu 1-2-3-4	Tiyatro Edebiyatı (dünya ve Türk) 1-2-3-4-5-6	Metinlerle Türk Tiyatro Tarihi 1-2-3-4
	Dramaturji 1-2-3-4	Oyun Yorumu ve Analizi 1-2-3-4	Oyun İnceleme 1-2	Dramaturgi ve Dramatik Metinler 1-2-3-4-5-6	Dramaturji ve Oyun Yazarlığı 1-2-3-4-5-6-7-8	Dramaturji 1-2-3-4-5-6-7-8
	Mimik Rol 1-2	Temel Oyunculuk 1-2				Mimik 1-2
	Doğaçlama 1-2-3-4		Doğaçlama	Doğaçlama 1-2	Doğaçlama 1-2-3-4-5-6	
	Sahne Bilgisi				Dramaturji ve Yönetmenlik 1-2	
	Ses-Konuşma 1-2-3-4-5-6	Ses ve Konuşma 1-2-3-4-5	Fonetik ve Diksiyon 1-2	Fonetik 1-2-3-4-5-6	Diksiyon Fonetik 1-2-3-4-5-6-7-8	Diksiyon 1-2-3-4-5-6-7-8
				Diksiyon 1-2-3-4-5-6		Fonetik 1-2-3-4
		Fonetik 1-2	Diksiyon 1-2	Ses Eğitimi 1-2-3-4-5-6-7-8		
	Şan-Solfej 1-2-3-4	Müzikal Beğeni 1	Ses Eğitimi	Şan 1-2-3-4	Müzik Bilgisi 1-2-3-4	Ses Eğitimi

						1-2-3-4-5-6-7-8
		Tiyatroda Şarkı Söyleme 1-2	Şan 1-2			Enstrüman 1-2-3-4-5-6-7-8
		Solfej 1-2	Solfej 1-2	Solfej 1-2-3-4	Solfej 1-2-3-4	Solfej 1-2-3-4
	Eskrim		Eskrim 1-2-3	Eskrim 1-2-3-4-5-6-7-8	Eskrim 1-2-3-4-5-6-7-8	
			Sahne Dövüş Teknikleri	Sahne Dövüşü 1-2-3-4		
	Hareket 1-2-3-4	Hareket ve Çarpışma 1-2-3-4	Sahne Hareketi 1-2-3	Akrobasi 1-2-3-4	Hareket 1-2-3-4-5-6-7-8	Hareket 1-2-3-4-5-6-7-8
			Vücut Dili ve Plastiği			
	Dans 1-2-3-4	Dans 1-2	Ritmik ve Dans	Hareket 1-2-3-4-5-6		Ritmik 1-2-3-4
			Tarihi ve Karakter Dansları		Dans 1-2-3-4-5-6-7-8	
			Ritmik ve Modern Danslar	Salon Dansları 1-2		Klasik Danslar 1-2-3-4
	Akrobasi		Salon Dansları	Halk Dansları 1-2		
	Tiyatro Tarihi ve Teorisi 1-2-3-4-5-6	Tiyatro Tarihi 1: Rönesans'ın Başlangıcına Dek	Dünya Tiyatro Tarihi ve Kuramları 1-2-3-4	Dünya Tiyatro Tarihi 1-2-3-4-5-6	Tiyatro Tarihi 1-2-3-4-5-6	Metinlerle Dünya Tiyatro Tarihi 1-2-3-4-5-6-7-8
		Tiyatro Tarihi 2: Rönesans'tan 20. yy.a		Modern Akımlar 1-2		
		Tiyatro Tarihi 3: 20. yy.				

	Oyunculuk 1-2-3-4	Oyunculuk 1-2-3-4	Oyunculuk 1-2-3-4	Sahne 1-2	Sahne (mimik-rol-sahne) 1-2-3-4-5-6-7-8	Sahne 1-2-3-4
	Role Hazırlık 1-2		Sahne 1-2-3-4	Oyunculuk 1-2-3-4		Rol 1-2
	Sahne Çalışması 1-2			Oyun 1-2		
	Sahne Uygulaması 1-2					
	Bireysel Proje	Üniversite Projesi 1-2				
	Proje-Oyun					
	Sinema					
	Oyun Okuma1-2					
	Işık Giysi Makyaj		Makyaj 1-2	Dekor Kostüm Tarihi 1-2	Sahne Tekniği Dekor	Sahne Tekniği 1-2
	Teknik Tasarım			Makyaj 1-2	1-2-3-4-5-6	Kostüm Tarihi 1-2
	Teknik Tasarım Uyg.					
	Tiyatro ve Mitoloji 1-2	Uygarlık Tarihi 1-2	Uygarlık Tarihi	Sahne Sanatlarında Mitoloji 1-2	Sanat Tarihi 1-2-3-4	
	Kültürel Etkinlikler					
	Çocuk Tiyatrosu 1-2					
		Türkçe 1-2				
		Türkiye Tarihi				
			Davranış Psikolojisi			

			Sosyal Psikoloji			
			Estetik ve Sanat Kuramları		Estetik 1-2-3-4	

http://akts.hacettepe.edu.tr/ders_listesi.php?prg_ref=410c62643c30ecc3013c38aab23f314f&birim_kod=481&submenuheader=2&prg_kod=481, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://www.msgsu.edu.tr/faculties/devlet-konservatuvari/sahne-sanatlari,(çevrimiçi) Şubat 2016
http://ebs.istanbul.edu.tr/home/dersprogram/?id=1241&yil=2016, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://catalog.bilkent.edu.tr/current/dep/d42.html, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://abp.anadolu.edu.tr/tr/program/dersler/287/13, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://eobs.cu.edu.tr/ProgDersPlan_tr.aspx?ProgID=414, (çevrimiçi) Şubat 2016

Tablo 4: Fakültelere bağlı oyunculuk programı ders müfredatları denklik tablosu

	OKULLAR							
	ANKARA	**DOKUZ EYLÜL**	**ATATÜRK**	**ULUDAĞ**	**18 MART**	**MALTEPE**	**KADİR HAS**	**YEDİTEPE**
DERSLER	Türk Tiyatrosu Tarihi 1-2-3-4-5	Türk Tiyatrosu 1-2 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu 1-2	Türk Tiyatrosu Tarihi 1-2-3-4	Köy Tiyatrosu Geleneğimiz Kent Tiy. Geleneğimiz Tanzimat Tiy. Meşrutiyet Tiy. 1923-60 Yılları Türk Tiy. 1960 Sonrası Türk Tiy.	Türk Tiyatrosu 1-2	Türk Tiyatrosu 1-2		Türk Tiyatro Tarihi 1-2
	Metin Çözümlemesi 1-2-3-4-5-6-7	Oyun İncelemesi: Antik Yunan Roma Roma ve Ortaçağ Romantizm ve Simgecilik Gerçekçilik ve Doğalcılık Epik Absürt Modern Postmodern	Oyun İncelemesi 1-2-3-4-5-6-7-8	Klasik Tragedya ve Komedya Analizi Roma ve Ortaçağ Oyunları Analizi Rönesans Dönemi Oyunları Analizi 17. yy. ve 18. yy. Oyunları Analizi Romantik Dönem Oyunları Analizi Doğalcı ve Gerçekçi Oyun Met. Ana. Modern Oyunlar Ana. Epik Oyunlar Analizi	Eleştiri İnceleme 1-2 Çağdaş Tiyatro Metinleri 1-2			Oyun İnceleme 1-2
	Temel Oyunculuk 1-2-3-4	Mimik 1-2	Mimik 1-2	Role Hazırlık Mimik	Mimik Rol 1-2	Temel Oyunculuk 1-2	Oyunculuk Temel Doğaçlamalar	Doğaçlama 1-2-3-4

	Doğaçlama 1-2-3-4				Doğaçlama 1-2-3-4	Doğaçlama 1-2		
		Hareket Doğaçlama 1-2		Rol ve Mimik			Oyunculuk Temel Teknikler	
	Sahne Bilgisi 1-2-3-4		Sahne Uygulamasına Giriş 1-2	Sahne Uygulamasına Giriş	Sahne Çalışması 1-2-3-4	Sahne Çalışması 1-2	Dramaturji İncelemesi	
						Sahne Dinamikleri 1-2		
				Sahne Uygulaması	Uygulamalı Dramaturji 1-2	Dramaturji	Dramaturji Uygulamaları	
						Dramaturji Uyg.		
	Fonetik – Fonoloji	Dil ve Konuşma Eğt. 1-2	Konuşma Sanatı Tekniği 1-2-3-4-5-6-7-8	Fonetik ve Konuşma	Ses Konuşma 1-2-3-4	Ses Nefes Eğitimi 1-2	Ses ve Konuşma- Temel Eğt.	Temel Konuşma Eğitimi 1-2
		Dil Kuralları ve Konuşma Eğt. 1-2		Diksiyon ve Konuşma			Ses ve Konuşma-İleri Teknikler	
				Konuşmada Vurgu ve Tonlama				
				Konuşmada Boğumlama ve Akıcılık				
				Tirat Vurgu Tonlama				
				Oyun Vurgu Tonlama				
				Rol Yorumu ve Deşifre				
				Rol Yorumu ve Diksiyon				
	Ses Eğitimi 1-2-3-4	Temel Ses Bilgisi ve Eğitimi	Şan 1-2-3-4-5-6-7-8	Ses Eğitimine Giriş	Ses Ritm 1-2-3-4-5-6	Ses Teknikleri 1-2	Ses ve Doğaçlama	Temel Ses ve Nefes Eğitimi 1-2
	Tiyatroda Şarkı 1-2: Tavır şarkı	Ses Eğitimine Giriş		Ses Eğitimi				
	Tiyatroda Şarkı 3-4:	Ses Eğitimi I-2		Şarkı Söyleme ve Atak				

	Müzikaller, Müzikli Oyunlar	Şan 1-2-3-4		Şarkı Söyleme				
				Klasik ve Geleneksel Müzikaller	Müzik 1-2		Ses ve Şarkı Söyleme	
				Çağdaş ve Modern Müzikaller				
				Çok Seslilik				
				Çok Sesli Şarkı Söyleme				
	Solfej ve Ritim 1-2-3-4		Solfej 1-2-3-4	Solfej ve Dikte				
				Nota Okuma				
	Eskrim 1-2-3-4-5-6	Eskrim	Eskrim	Temel Eskrim Teknikleri	Eskrim 1-2	Sahne Dövüş Teknikleri		
				Eskrim				
	Dans 1-2-3-4-5-6-7-8	Hareket Bilgisi 1-2	Hareket 1-2-3-4-5-6-7-8	Hareket	Hareket Dans 1-2-3-4-5-6-7-8	Hareket 1-2	Hareket ve Doğaçlama	Hareket 1-2-3-4
		Hareket – Uzam 1-2	Dans ve Ritmik 1-2-3-4	Ritm Eğt.			Hareket ve Doğaçlama-Farkındalık	
		Hareket ve Zaman Bilgisi		Hareket ve Koreografi	Akrobasi		Dans ve Doğaçlama	
		Hareket ve Efor Bilgisi		Hareket ve Dans			Dans, Doğaçlama ve Kompozisyona Giriş	
		Koregrafi 1-2		Latin Dansları				
		Temel Dans Eğitimi		Klasik Danslar				
		Ritmik ve Dans		Halk Dansları				
		Salon Dansları		Serbest Stil Danslar				
	Tiyatro Tarihi ve Teorisi 1-2-3-4	Tiyatro Tarihi ve Kuramları: Başlangıç ve Antik Dönem	Tiyatro Tarihi ve Kuramları 1-2-3-4-5-6	Ritüel ve Antik Yunan Tiyatro Tarihi	Tiyatro Tarihi ve Teorisi 1-2-3-4-5-6-7-8		Dünya Tiyatro Tarihi	Dünya Tiyatro Tarihi1- 2

				Roma ve Ortaçağ Tiyatrosu				
		Roma ve Ortaçağ		Rönesans Tiyatrosu				
		Rönesans 1-2		17. yy. ve Aydınlanma Dönemi Tiyatrosu				
		17. yy. - 18. yy.- 19. yy - 20. Yy		Romantik Dönem Tiyatrosu			Çağdaş Dünya Tiyatrosu	
				Doğalcı ve Gerçekçi Tiyatro				
				Karşı gerçekçilik ve Tiyatro				
				Savaş Sonrası Tiyatro Tarihi				
	Oyunculuk Biçimleri 1-2-3-4	Sahne 1-2-3-4	Sahne 1-2-3-4	Romantik Oyun Metinlerinden Sahneler	Oyunculuk 1-2-3-4	Oyunculuk 1-2-3-4	Oyunculuk Teknikleri	Oyunculuk 1-2-3-4-5-6-7-8
							Oyunculuk Çalışmaları	
				Gerçekçi Oyunlardan Sahneler		Oyunculuk ve Dramaturji	Oyunculukta Yöntem	
							Oyunculuk Çağdaş Yorumlar	
				Karşıgerçekçi Oyunlardan Sahneler		Sahneleme ve Dramaturji	Oyunculuk Bireysel Proje	
							Oyunculuk Grup Projesi	
				Çağdaş Oyunlardan Sahneler				
	Rol 1-2: Klasik Metinler	Rol 1-2	Rol 1-2	Rol ve Klasik Tekli Metinler	Rol 1-2		Dramatik Çalışma	Rol 1-2-3-4
	Rol 3-4: Çağdaş Metinler			Rol ve Klasik Çoklu Metinler			Dramatik Anlatım	
	Oyun 1-2	Sahne Uygulaması 1-2	Sahne Uygulaması 1-2-3-4	Oyun Projesi	Oyun Projesi 1-2	Oyun Kurma 1-2	Oyun Çalışması	Oyun Çalışma 1-2-3-4
	Ortak Yapım 1-2: Oyun			Oyun Uygulama				
				Oyun ve Projelendirme		Oyun Çalışması 1-2	Oyun Çalışması Proje	

				Oyun ve Uygulama				
	Mezuniyet Tezi	Diploma Çalışması		Diploma Çalışması Kuramsal	Bilimsel Araştırma Yöntem ve Tek.	Mezuniyet Projesi 1-2	Mezuniyet Projesi Bireysel Proje	
				Diploma Çalışması Uygulamalı	Portfolyo Haz. ve Sunum Tekn.		Mezuniyet Projesi Grup Projesi	
			Tiyatroya Giriş					
		Çağdaş Yönetmenler 1-2	Yönetmenin Tarihi 1-2		Deneysel Tiyatro Yöntemleri			
		Plastik Makyaj 1-2	Makyaj – Sinema Tv Makyajı		Işık, Kostüm ve Makyaj			
		Görsel Sanatlarda Makyaj 1-2			Teknik Tasarım Yöntemleri 1-2			
		Oyunculuk Tarihi 1-2						
		Alexander Tekniği 1-2						
		Fiziksel Tiyatro 1-2						
				Çocuk Tiy. Giriş				
				Çocuk Tiyatrosu				
				Tiyatro ve Devlet İlş.	İş ve Sanat Hukuku			
				Tiyatro ve İşletmecilik				
				Sanat ve Felsefe	Estetik ve Sanat Kuramları			

				Tiyatro ve Felsefe	Çağdaş Sanat 1-2			
				Genel Sinema Kültürü Film Türleri				
				Eğitimde Drama Eğt. Drama Uyg.				
				Eleştiri Kuramları Yapısalcılık ve Göstergebilim				
					Mask Tiyatrosu			
					Mitoloji Antik Uygarlıklar Kültür Tarihi 1-2		Kültür Tarihi ve Sanat	
						Staj		

http://bilgipaketi.uludag.edu.tr/Programlar/Detay/887?AyID=24, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://bbs.ankara.edu.tr/Ders_Plani.aspx?bno=1472&bot=69, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://debis.deu.edu.tr/ders-katalog/2016-2017/tr/bolum_1013_tr.html, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://eobs.atauni.edu.tr/Program/P3.aspx, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://ebs.comu.edu.tr/Ders_Bilgileri.aspx?dno=300830&bno=1505&bot=2021, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://bologna.khas.edu.tr/lisans/149/plan, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://gsf.maltepe.edu.tr/oyunculuk/ogretim-programi1, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://www.yeditepe.edu.tr/sites/default/files/tiyatro_mufredattr.pdf, (çevrimiçi) Şubat 2016

Tablo 5: Dramatik yazarlık programı ders müfredatları denklik tablosu

DERSLER	OKULLAR				
	ANKARA	**DOKUZ EYLÜL**	**ATATÜRK**	**ULUDAĞ**	**İSTANBUL**
	Türk Tiyatrosu Tarihi 1-2-3-4-5	Türk Tiyatrosu 1-2	Türk Tiyatrosu Tarihi 1-2-3-4	Köy Tiyatrosu Geleneğimiz	Türk Tiyatrosu 1-2-3-4
		Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu 1-2		Kent Tiy. Geleneğimiz	
				Tanzimat Tiy.	
				Meşrutiyet Tiy.	
				1923-60 Yılları Türk Tiy.	
				1960 Sonrası Türk Tiy.	
	Oyun İncelemesi 1-2-3-4-5	Oyun İncelemesi: Antik Yunan Roma	Oyun İncelemesi 1-2-3-4-5-6-7-8	Klasik Tragedya ve Komedya Analizi	Karşılaştırmalı Metin İncelemeleri 1-2
		Roma ve Ortaçağ		Roma ve Ortaçağ Oyunları Analizi	
		Romantizm ve Simgecilik		Rönesans Dönemi Oyunları Analizi	
		Gerçekçilik ve Doğalcılık		17. yy. ve 18. yy. Oyunları Analizi	
		Epik		Romantik Dönem Oyunları Analizi	
		Absürt		Doğalcı ve Gerçekçi Oyun Metinleri Ana	
		Modern		Modern Oyunlar Analizi	
		Postmodern		Epik Oyunlar Analizi	
		Yazınsal Anlatım 1-2-3-4	Çözümlemeli Dil Bilgisi 1-2	Yazılı Anlatım Teknikleri ve Türler	
				Yazılı Anlatım Tek. ve Dilbilgisi Kuralları	
	Dramatik Yazarlık 1-2	Yazarlık 1-2-3-4-5-6-7-8	Yazarlık 1-2-3-4-5-6-7-8	Dramatik Yazarlık ve Hazırlık	Oyun Yazma Teknikleri 1-2
	Dramatik Metin Yazımı 1-2-3			Dramatik Yazarlık Tekniği	
	Oyun Yazımı 1-2-3-4-5-6			Dramatik Kısa Oyun Yazımı	Sahne Metni Yazımı 1-2
				Türlere Göre Kısa Oyun Yazımı	
				Senaryo Yazım Kuralları	Yaratıcı Yazma Çalışmaları 1-2
				Senaryo Yazımı	
				Dramatik Metin Yazımı Projesi	
				Dramatik Metin Yazımı	
	Sahne Bilgisi 1-2-3-4	Sahne Uygulamasına Giriş	Sahne Uyg. Giriş 1-2	Sahne Uygulamasına Giriş	
		Uygulama Dramaturjisi		Sahne Uygulaması	
	Dramaturgiye Giriş 1-2	Temel Dramaturgi 1-2	Dramaturji 1-2-3-4	Aristocu Dramaturgi	Dramaturgiye Giriş 1-2
	Dramaturgi 1-2	Dramaturgi 1-2		Klasik Dramaturgi	Uygulamalı Dramaturji Çalışmaları 1-2
	Ortak Yapım Dramaturgi 1-2-3-4	Dramaturgi Problemleri 1-2-3-4		Dramaturgi- İyi Kurulu Oyun	Sahneleme ve Dramaturji 1-2-3-4
		Dramaturgi Araştırmaları		Karşı gerçekçi Dramaturgi	
				Epik Dramaturgi	
				Modern Dramaturgi	
				Dramaturgi Problemleri	
				Psikolojiye Giriş	
				Gelişim Psikolojisi	

DERSLER	Tiyatro Tarihi ve Teorisi 1-2-3-4	Tiyatro Tarihi ve Kuramları: Başlangıç ve Antik Dönem	Tiyatro Tarihi ve Kuramları 1-2-3-4-5-6-7-8	Ritüel ve Antik Yunan Tiyatro Tarihi	Metinlerle Tiyatro Tarihi 1-2
					20. yy. Tiyatrosu
		Roma ve Ortaçağ		Roma ve Ortaçağ Tiyatrosu	Tiyatro akımları 1-2
				Rönesans Tiyatrosu	Tiyatroda Yeni Arayışlar 1-2
		Rönesans 1-2		17. yy. ve Aydınlanma Dönemi Tiyatrosu	
		17. yy. - 18. yy.- 19. yy - 20. Yy		Romantik Dönem Tiyatrosu	
				Doğalcı ve Gerçekçi Tiyatro	
				Karşı gerçekçilik ve Tiyatro	
				Savaş Sonrası Tiyatro Tarihi	
	Oyun 1-2	Sahne Uygulaması 1-2		Oyun Projesi	
	Ortak Yapım 1-2: Oyun			Oyun Uygulama	
				Oyun ve Projelendirme	
				Oyun ve Uygulama	
	Mezuniyet Tezi	Diploma Çalışması		Diploma Çalışması Kuramsal	
				Diploma Çalışması Uygulamalı	
	Dramaya Giriş		Tiyatroya Giriş 1-2		Dram Sanatı 1-2
	Rejide Çağdaş Yaklaşımlar 1-2	Çağdaş Yönetmenler 1-2			Reji ve Oyunculuk Kuramları 1-2
	Gösterimlerin Çözümlenmesi 1-2				Performansların Çözümlenmesi1-2
	Tiyatronun Kaynakları 1-2				
	Araştırma Yöntemleri 1-2				
		Eleştiri Yöntemleri 1-2		Eleştiri Kuramları	Uygulamalı Tiyatro Eleştirisi
				Yapısalcılık ve Göstergebilim	Tiyatro Eleştirisine Giriş
					Tiyatro Eleştirisi Kuramları1-2-3-4
				Çocuk Tiy. Giriş	
				Çocuk Tiyatrosu	
				Tiyatro ve Devlet İlş.	
				Tiyatro ve İşletmecilik	
				Sanat ve Felsefe	
				Tiyatro ve Felsefe	
				Genel Sinema Kültürü	
				Film Türleri	

				Eğitimde Drama Eğt. Drama Uyg.	Eğitimde Tiyatro 1-2
		Dramatik Yazarlık Problemleri 1-2			
		Türk Tiyatrosu Metinleri 1-2-3-4			
		Reklam Metin Yazarlığı 1-2			
		Dil Diyalog 1-2			

http://bbs.ankara.edu.tr/Ders_Plani.aspx?bno=1471&bot=68, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://ebs.istanbul.edu.tr/home/dersprogram/?id=1147&yil=2016, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://bilgipaketi.uludag.edu.tr/Programlar/Detay/888?AyID=24, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://debis.deu.edu.tr/ders-katalog/2016-2017/tr/bolum_1012_tr.html, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://eobs.atauni.edu.tr/Program/P3.aspx, (çevrimiçi) Şubat 2016

Tablo 6: Konservatuarlara bağlı oyunculuk programı mesleki alan dersleri içerik tablosu

OKUL ADI	ANADOLU	BİLKENT	ÇUKUROVA	HACETTEPE	İSTANBUL	MİMAR SİNAN
DERS ADI	**Role Hazırlık 1-2**	**Temel Oyunculuk 1-2**	**Oyunculuk 1**	**Oyunculuk 1-2**	**Sahne (Mimik-Rol-Sahne) 1 - 2**	**Mimik 1-2**
DERSİN İÇERİĞİ	Karakterin geçmişi ve sonrası	Bu ders performansın temel ilkelerine giriş niteliğindedir, konsantrasyon, odaklanma, farkındalık, hayal gücü, rahatlama ve iletişimi içerir. Amaçlar, engeller, aksiyon, çatışma, doğallık vs. üzerinden teatral yaratıcılığı geliştirmeyi temel alır. Dramatik durumu anlamayı geliştirmeyi amaçlar. Temel Oyunculuk 2 dersi sahneler, doğaçlamalar, tiyatro egzersizleri üzerinden yaratıcı ifadeyi geliştirmeyi hedefler. Yazılmış sahneler ve karakter analizleri hazırlayarak, oyunlara katılıp eleştiriler yazarak sahne hazırlama ve sunmayı amaçlar.	"Öykü kavramı, gözlem ve dikkat" üzerine çalışma	Eli, göz, beyin koordinasyonu, çağrışım, hayal gücü, gözlem, dikkat alıştırmaları	Bir oyuncu adayı olan öğrencinin ses ve bedenini geliştirerek ona oyunculukta beceri kazandırabilmek amaçlanır. Bu amaçla bir oyuncu adayı olarak öğrencinin kendini ve dış dünyayı tanıması; iç gözlem ve dış gözlem yapması; sözcüklerin dünyası ile duyguları arasında bağlantı kurması; sesini ve bedenini geliştirmesi adına yapılanlar dersin içeriğini oluşturur.	Lisans I sınıfında görülen “Mimik” dersi sahneye uyum sağlamayı ve yaratıcı düşünmeyi geliştirmeyi, obje, durum, duygu doğaçlamaları ve metinlerle yapılan çeşitli çalışmalarla role hazırlamayı hedefler.
	İçsel ve dışsal eylem, mekanı algılama, dikkati toplama		"Eğer ben olsaydım" prensibi üzerinden önerilmiş koşul ve eylem ile önerilmiş koşul içerisinde şartsız ve koşulsuz "inanma duygusu" ve eylemlerini "aklama"	Olay bulma, doğaçlama yapma, durum kurma, alt metin, karaktere eğilim gösterme çalışmaları		
	Heyecanın ortaya çıkışı, heyecan-eylem ilişkisi, heyecanı kontrol		Stanislavski’nin Bir Aktör Hazırlanıyor ve Bir Karakter Yaratmak eserlerinin özeti	Duygu denetimi, Rol arkadaşıyla ikili uygulamalar, karakter önerileri, Metinde gizli olanın bulgulanması, toplumsal koşulların somutlaştırılması		
	Karakterin ruhsal, toplumsal, fiziki özellikleri		"Amaç" ve "Çatışma" kavramı, Öykü, Olaylar ve Nedenler dizisi üzerine uygulamalı çalışma	Rol seçimi, Role yaklaşım, Temel olayların öyküsünün role uygunluğu, Rolün alt metin çalışmaları, Sahne üzerinde çalışma		
	Gerçekçi metinlerde karakteri anlama, canlandırmada duygu kullanımı		"Gözlem", "Fantezi geliştirme", "Başkalaşım" üzerine uygulamalı çalışma	Oyuncu aday öğrencisinin vücudunu, sesini, konsantrasyon olmayı, duyumsal algılamayı ve imgesel gücünü egzersizlerle geliştirme; beden, imgelem ve duyuların role hazırlanması, rolün temel özelliklerinin saptanması.		
DERS ADI	**Oyunculuk**	**Oyunculuk 1**	**Oyunculuk 2**	**Oyunculuk 3-4**	**Sahne (Mimik-Rol-Sahne) 3-4**	**Rol 1-2**

	1-2-3-4					
DERSİN İÇERİĞİ	Belirli bir oyunculuk üslubu ve yöntemini tanıma, uygulama, bir metin üzerinde anlatım biçimi, tür ve üslup tespit etme, rolleri analiz etme, belli yöntemlerle denemeler yapma	Bu ders deneysel ve analitik bir şekilde, Stanislavski'nin Sistemi ve Fiziksel Aksiyon Yöntemi üzerinden oyunculuğu ilerletecek buluşları keşfetmeyi amaçlar. Karakterizasyon, rol, özel problemler ve Antik Yunan oyunları ve Gerçekçi oyunlardan iki karakterli sahneler ve egzersizler aracılığıyla oyunculuk tekniklerini uygulama üzerinde odaklanır.	Oyun metinlerinin sunulması ve sahnelerin seçimi	Eser seçimi ve okunması, araştırmasının ve tartışmasının yapılması	Türk ve Dünya Tiyatrosunun önemli yapıtlarını inceleyerek oyunculuk yeteneğini geliştirmek, tip ve karakter yaratmak amacıyla bir tiyatro metnini çözümlemede gözetilecek temel unsurlar, karakter çözümlemesi, tip çözümlemesi, şiir okuma ve yorumlama dersin içeriğini oluşturur.	Rol çalışmaları, seçilen eserlerin incelenmesiyle, bu eserlerden seçilen monolog ve sahnelerin çalışılmasıyla ilerler… Lisans III ve IV. Sınıflarda yapılan sahne derslerine hazırlık niteliğinde bir derstir.
			Seçilen dramatik eserlerin; dönem araştırmaları, yazar araştırmaları ve oyun kişilerinin analizleri	Eserdeki rol kişisi ile oyuncu kişisinin yaşamsal örtüşmesinin kurulması, Duygu ve duygu belleği çalışmaları		
			Metnin önerilmiş koşulları içerisinde, nedenler dizisi oluşturarak neden - sonuç ilişkisine bağlı psiko-fiziksel eylemi tespit etme ve uygulamalı çalışma	Eserden sahne seçimi ve uygulamasının başlanması, Eserdeki verili ve verisiz koşulların tarifi, Eserdeki rol kişilerinin birbiriyle ilişki analizin yapılması		
			Okuma provaları	Çağrışmalı duyu, duygu, davranış ve düşüncenin rol kişisiyle özdeşleştirme çalışması ve uygulama		
			Seçilen dramatik eserlerin; öğrenciler tarafından sunumu ve yanlışların düzeltilmesi	Eser, rol yaratmak ve sahneye taşıyabilmek için metot ve egzersizler yapma.		
DERSİN ADI		**Oyunculuk 2**	**Oyunculuk 3**	**Sahne 1**	**Sahne (Mimik-Rol-Sahne) 5-6**	
DERSİN İÇERİĞİ		Oyunculuk 1 dersinin devamıdır. Bu ders deneysel ve analitik bir şekilde, Stanislavski'nin Sistemi ve Fiziksel Aksiyon Yöntemi üzerinden oyunculuğu ilerletecek buluşları keşfetmeyi amaçlar. Karakterizasyon, rol,	Üzerinde çalışılacak karakter etütleri için gereken "tarihte ün yapmış şahsiyetlerin" seçimi ve onları anlatacak edebi ve tarihi malzemelerin seçimi ve araştırılması.	Shakespeare, Marlowe, Calderon de la Barca, Moliere, Racine, Corneille, Lope de Vega, Schiller, Lessing, Goethe, Kleist, Alfred de Musset, Edmond Rostand, Strinberg, Ibsen, Gogol'den seçilmiş sahnelerin çalışılması	Tiyatro Sanatında oyun kişilerinin tip ve karakter çözümlemesini a) toplumsal b)Ruhsal c) fiziksel açıdan değerlendirip sahnede yorumlamak amacıyla Türk ve Dünya Tiyatro	
			Karakter kavramının ve karaktere yaklaşımın temel bilgilerinin anlatılması			

		özel problemler ve Antik Yunan oyunları ve Gerçekçi oyunlardan iki karakterli sahneler ve egzersizler aracılığıyla oyunculuk tekniklerini uygulama üzerinde odaklanır.			Edebiyatının başyapıtlarının, oyun kişilerini tip ve karakter bağlamında irdeleyip çözümleyerek sahnelenmesi dersin içeriğini oluşturur.	
			Çalışılacak karakter baz alınarak oyunculuk sanatında "form ve içerik" kavramının uygulamalı anlatılması.	Klasik dönem oyunlarından seçilen sahnelere ait dosyaların okunması, değerlendirme, seçilen sahnelerin oynanması ve doğrulama		
			Marke dekor içerisinde yapılan provalarda, eylemli analiz üzerinden karakter arayışları, amaç ve eylemlerin tespiti.	Romantik dönem oyunlarından seçilen sahnelere ait dosyaların okunması, değerlendirme, seçilen sahnelerin oynanması ve doğrulama		
			"Karakter, etki-değerlendirme-tepki ve tempo-ritim" üçlüsü kavramı bazında Akış Provaları	Gerçekçilik ve nüansları üzerine tartışma, seçilen sahnelere ait dosyaların okunması, değerlendirme, seçilen sahnelerin oynanması ve doğrulama		
DERS ADI	**Sahne Çalışması 1-2**	**Oyunculuk 3**	**Sahne 1**	**Sahne 2**		
DERSİN İÇERİĞİ	Oyunu dramaturjik açıdan inceleme, rol alma, role uygun karakterizasyon çalışması, rolü diğer roller ve nesnelerle ilişkilendirme	Bu ders oyunculuk stillerindeki tarihi teori ve teknikleri kapsama amacındadır: Neoklasik dönemden çağdaş stillere…	Oyun metinlerinin sunulması ve sahnelerin seçimi	Çehov, Gorki, Lorca, O' Neill, T.Williams, A.Miller, E.Albee, Wesker, Shaffer, Stoppard, Armand Gatti, Ö.V.Hovard, E.E.Schmit, Anouilh, Ionesco, Brecht, Genet, Topor, Büchner, P.Weiss, D.Buzatti, L.Lunari, Dario Fo, Pirandello, Bulgakov, A.Blok, Mayakovski, Ali Bey, Musahipzade Celal, C.F. Başkut, O.Asena, H.Taner, G.Dilmen, T.Oflazoğlu, T.Cücenoğlu, E.Gökgücü, Murathan Mungan, A.Berktay oyunlarından sahnelerin seçilmesi, dosya hazırlanıp seçilen sahnelerin uygulanması ve doğrulama.		
			Seçilen sahnelerin önerilmiş koşulları içerisinde etüt etme mantığının ve psiko-fiziksel olarak var olma temel ilkelerinin uygulamalı olarak anlatılması.			
			Sahneler üzerine çalışma. Öğrenciler tarafından hazırlanan sahnelerin sunumu ve yanlışların düzeltilmesi üzerine çalışmalar.			
			Çalışılan sahnelerde, rolü önerilmiş koşullar			

			içerisinde partnerle ilişki kurarak sahne üzerinde icra etmenin temel ilkelerinin uygulamalı anlatılması Dekor, kostüm ve aksesuar kullanımının temel ilkelerinin, hazırlanan sahneler içerisinde uygulamalı anlatılması.			
DERS ADI	**Sahne Çalışması 3-4**	**Bölüm Projesi 1-2**	**Sahne 2- Sahne 3**	**Oyun 1-2**	**Sahne (Mimik-Rol-Sahne) 7-8**	**Sahne 1-2-3-4**
DERSİN İÇERİĞİ	Belirlenen oyunun dramaturjik çalışmasını yapma, roller ve roller arası ilişkiler üzerine uygulamalar yapma, sahneler ve oyunun amaçlarını belirleme, prova süreci, teknik ihtiyaçları giderme ve oyunu sahneleme	Bu ders bir yönetmenle birlikte çalışmayı ve oyun çıkarmanın bütün sürecinde bulunmayı gerektirir.	Yılsonunda sahnelenecek eserin seçilmesi tartışılması Rol Dağılımı ve Oyun kişileri üzerine tartışma Okuma provaları ve rol defteri üzerine çalışma Oynanacak rolün eylemli analiz yoluyla mantıksal amaç ve eylem dizisinin kurulması üzerine bir ya da iki rol bazında örnek çalışmalar ve karakter etütleri üzerine çalışma Marke dekor içerisinde oyunun sahnede kurulması ve provalar	Seçilen bir oyunun sahne uygulaması ve seyirciyle buluşması dolayısıyla hafta hafta oyun çalışma	Sahnelenen oyunu seyirci ile buluşturmak, öğrenciye seyirci karşısında deneyim kazandırmak için Türk ve Dünya Tiyatro Edebiyatının en az iki eseri sergilenir.	Bu derste, ilk iki sene boyunca oyunculuğun temelini alan öğrenciler, Lisans III ve IV. sınıfta bunları uygulamaya yönelik çalışmalarda bulunurlar. Bazen bir eserin bütününün incelenmesi ve sahneye konulmasıyla, bazen de farklı sahnelerin uygulanışıyla ilerler. Çalışılan eserler yıl sonunda prodüksiyon olarak sahnelenir ve seyirciyle buluşur.
DERS			Konstantin Stanislavski – Sanat Yaşamım	Konstantin Stanislavski – Bir Aktör Hazırlanıyor	Eski Yunan oyunları, Shakespeare oyunları, Anton	

KAYNAK LARI	Belirtilmemiş	Belirtilmemiş	Konstantin Stanislavski – Bir Aktör Hazırlanıyor	Konstantin Stanislavski – Bir Karakter Yaratmak	Çehov oyunları, Türk ve Dünya Tiyatro Edebiyatının bütün başyapıtları.	Belirtilmemiş.
			Konstantin Stanislavski – Bir Karakter Yaratmak	Stella Adler- Aktörlük Sanatı		
			Konstantin Stanislavski – Sanat Yaşamım	J. Berger – Görme Biçimleri		
			Konstantin Stanislavski – Oyuncunun El Kitabı	R. May – Yaratma Cesareti		
				T. Cole H. Krich -Oyunculuk Sanatı I		
				Patris Pavis- Gösterimlerin Çözümlenmesi		
				Erhan Gökgücü – Reji Sanatı		

http://akts.hacettepe.edu.tr/ders_listesi.php?prg_ref=410c62643c30ecc3013c38aab23f314f&birim_kod=481&submenuheader=2&prg_kod=481, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://www.msgsu.edu.tr/faculties/devlet-konservatuvari/sahne-sanatlari,(çevrimiçi) Şubat 2016
http://ebs.istanbul.edu.tr/home/dersprogram/?id=1241&yil=2016, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://catalog.bilkent.edu.tr/current/dep/d42.html, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://abp.anadolu.edu.tr/tr/program/dersler/287/13, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://eobs.cu.edu.tr/ProgDersPlan_tr.aspx?ProgID=414, (çevrimiçi) Şubat 2016

Tablo 7: Fakültelere bağlı oyunculuk programı mesleki alan dersleri içerik tablosu

OKUL ADI	ANKARA	DOKUZ EYLÜL	ATATÜRK	ULUDAĞ	18 MART	MALTEPE	KADİR HAS	YEDİTEPE
DERS ADI	**Temel Oyunculuk 1-2**							
DERS İÇERİĞİ	Bedene yönelik algılama çalışmaları Bedenin ifade olanaklarını geliştirme alıştırmaları Duyum ve ritim alıştırmaları Uyum ve güven çalışmaları Kendiliğindenliği artırma çalışmaları							
DERS ADI	**Role Hazırlık 1-2**	**Mimik 1-2**	**Mimik 1-2**	**Role Hazırlık ve Mimik - Rol ve Mimik**	**Mimik Rol 1-2**	**Temel Oyunculuk 1-2**	**Oyunculuk- Temel Teknikler, Oyunculuk-Temel Doğaçlamalar**	
DERS İÇERİĞİ	Algılama, imgelem, yoğunlaşma ve etkileşim üzerine uygulama ve tartışma	Güven temrinleri, kendini ve içinde bulunan çevreyi tanıma temrinleri, Beş duyunun harekete geçirilmesi, sezgilerin uyarılması temrinleri ve doğaçlama alıştırmaları	Pisiko-Gerçekçi oyunculuk kuramına ilişkin Stanislavski metoduna giriş. gözlem yetisinin ön plana çıkartılması	Oyuncuyu eyleme geçirecek, imgelemeini geliştirecek alıştırmalar, konsantrasyon ve gözlem çalışmaları	İmgelem, doğaçlama, sahne çözümlemesi ve gerçeklik, Oyunculuk sanatının araçları	İzlenim çalışması, şeylerle yeniden ilişkilenme, Sıfırlanma, dikkat, odaklanma, farkındalık, beş duyu egzersizleri, sezgi, ritim, anındalık, kendiliğindenlik ve etki-tepki egzersizleri.	Stanislavski ve Brecht yöntemleri ışığında temel oyunculuk geliştirme temrinleri, doğaçlama yeteneğini artırma çalışmaları, verilen konular ve yaratılan durumların beden dili ağırlıklı olarak dışavurumsal yorumlama alıştırmaları.	
	Durum, mekan tasarlama, davranış biçimleri uygulamaları	Yoğunlaşabilme, Konsantrasyon, iç aksiyon çalışmaları ve doğaçlamalar	Anı belleği, odaklanma, empati duygularını geliştirmeye yönelik çalışmaların yapılması	Oyuncunun sahne üzerinde ürettiği her durumu kendi hayatından ve hislerinden bulmasına yönelik coşku belleği çalışmaları	Monolog ve diyalog çalışmaları, düzeltmeler			
	Klişeleri kırma çalışmaları	Grup dinamizmi sağlama çalışmaları	Duygu türlerini tanımlama, alt metin çalışmaları	Sahne üzerindeki duruma inanmak ve sahne algısı içinde gerçekçi olmaya yönelik egzersizler	Oyunculuk unsurlarıyla sahne gerçekliğini yaratmak	Kolektif enerji ve ritim egzersizleri		
	Anlatı yeteneğinin geliştirilmesi	Hayvan ve başkalaşım temrinleri,	Bireysel ve toplu doğaçlamalar	Metni birimlere ayırma ve sahnede dramatik şekilde ifade etme çalışmaları	Eşli çalışma için partner ve sahne seçme		Üç kısa oyun çalışmasıyla oyunculuğun temel tekniklerini öğrenme.	
	Bireysel ve eşli doğaçlamalar, kendinden başka birini oynama fikrini geliştirme	Ani gelişen durumlarla baş edebilme çalışmaları	Mekan, renk, devinim ve duyu organlarından yola çıkarak yapılan çalışmalar	Duygu düşünce alışverişi ve iç yaratıcılığı tetikleyen egzersizler Tekli ve çoklu metinlerin oynanması	Karakter gelişimi, eylemler, sahnelerin gösterimi			

DERS ADI	**Temel Oyunculuk 3-4**							
DERS İÇERİĞİ	Seçilen metin üstünden durumlar ve doğallık üzerine çalışma							
	Seçilen metin üstünden imgelem gücünün geliştirilmesi üzerine uygulamalar							
	Rol kişileri üzerinden etkileşim, yoğunlaşma ve düş gücü çalışmaları							
DERS ADI	**Role Hazırlık 3-4**							
DERS İÇERİĞİ	Alt metin analizi ve alt metne dayalı doğaçlamalar							
	Rol üstüne analiz, rolü kostüm ve aksesuarla oynama							
	Parçalarda duygu değişimi ve kırılma noktalarını saptama							
	Rol ve onun davranış dizgeleri, diğer rol ile olan bağlantısını oluşturma							
	Role ilişkin arama ve keşfetme alışkanlığını geliştirme							
DERS ADI	**Sahne Bilgisi 1-2**							
DERS İÇERİĞİ	Yönetmen ve sahne tasarımı üzerine bilgi							
	Dekor çeşitleri ve dekor planı çizme							
	Işık, kostüm, aksesuar üzerine çizim							
	Perspektif anlatımı ve çizimi							
DERS ADI	**Sahne Bilgisi 3-4**		**Sahne Uyg. Giriş 1-2**	**Sahne Uyg. Giriş-Sahne Uygulaması**		**Sahne Çalışması 1-2**	**Dramaturji Uygulamaları**	
DERS İÇERİĞİ	Yorum yöntemi, aksiyon ve oyunda dramatik olan		Klasik ve avangart tiyatroyu incelemek	Oyun seçimi, dramaturji çalışmaları		Genel prensipler, monolog ve ilişki, sahne çalışmaları ve tiratlar, tiratlarda hedef	Oyuncu dramaturjisi ve rolü anlama ve yeniden inşa etme konularında yetkinliğe ulaşm hedefiyle yapılan çalışmalar	
	Reji defterinin oluşturulması		Oyunu sahneye taşıma süreçleri ve yönetmenleri incelemek	Tartım vuruş belirleme, reji defteri hazırlama				
	Metin budama		Oyun ve hikaye oyunlaştırma çalışmaları	Masa başı çalışmaları, görev dağılımı, okuma provaları				
	Oyuncu seçimi ve rol dağılımı		Seçilen oyun ya da hikaye üzerine araştırma	Ezber, sahne provaları				
	Prova planlama ve prova çizelgesi		Oyunun bölümlenmesi ve ekip olarak çalışılması					

DERS ADI	Oyunculuk Biçimleri 1-2-3-4	Sahne 1-2-3-4	Sahne 1-2-3-4	Romantik Oyunlardan Sahn. Gerçekçi Oyunlardan Sahn. Karşıgerçekçi Oyunlardan Sah. Çağdaş Oyunlardan Sahneler	Oyunculuk 1-2-3-4	Oyunculuk 1-2-3-4	Oyunculuk Teknikleri Oyunculuk Çalışmaları Oyunculukta Yöntem Oyunculuk Çağdaş Yorumlar- Bireysel Proje -Grup Projesi	Oyunculuk 1-2-3-4-5-6-7-8
DERS İÇERİĞİ	Oyunculuk biçimleri hakkında bilgi, tavır, tasarım, algılama çalışmaları	Antik dönem, klasik, romantik oyunlardan sahneleri Stanislavski metoduyla çalışma	Stanislavski yöntemi üzerine araştırma ve tartışma yapmak	Goethe'nin Faust, Schiller'in Haydurlar, V. Hugo'nun Hernani oyunundan sahne çalışmaları	Doğaçlama alıştırmaları, sahne dağıtımı, rol çözümleme, sahne oynama ve değerlendirme	Etkili iletişim, eylem, engel, beklenti, etkienmeye müsait olma, Anın gerçekliğinde olabilme, an be an gerçeklik çalışması	Sahnede müsamere tavrıyla sahici olma arasındaki farkı kavramaya yönelik açık tartışmalar yapma ve fikri ifade etme	Metnin doğru şekilde kavranması, sahici ve içtenlikli bir şekilde sergilenmesi.
	Hamlet ve Macbeth metinlerinden seçilen sahnelerin oynanması	Realist, sembolik ve dışavurumcu oyunlardan sahneleri Stanislavski metoduyla çalışma	Rol, rol parçası, sahne ve sahne parçası üzerine tartışmak	Ibsen'in Nora, Strindberg'in Matmazel Julie, Çehov'un Martı oyunlarından sahne çalışmaları ve karakter analizi	Karakterin iç ve dış aksiyonuna göre ses değişimi, konuşma ve tonlamalar, yeni bir şeyin fark edilmesinin sese yansımaları, sessiz anlarda dış ve iç aksiyon	Amaç, engel, eylem, beklenti, incinebilirlik olgularının sahnede işleyişleri	Oyun metinleriyle çalışmanın yöntemlerini öğrenme, metin analizi, karakterin canlandırılması, bir rolün oluşturulması	Tekstlere egemen olmaya yönelik çalışmalar, Sahicilik ve içtenliğin daha karmaşık tekst parçalarında ve oyuncunun adayının malzemesini zorlayacak yönelişlerle sınanması ve geliştirilmesi
	Hamlet ve Macbeth üzerinden mekan, imgelem, atmosfer çalışmaları	20. yüzyıl oyunlarından, geleneksel tiyatromuzla batı tiyatrosunun sentezi olan oyunlar ve müzikli oyunlardan sahneler çalışma	Rolün nasıl çözümlendiği hakkında tartışmak	Simgeci, varoluşçu, dışavurumcu oyunlardan sahneler seçip analizini yapma ve oynama		Sahne paylaşımı, karakter çözümleme, sahne okuma ve sahne çalışması egzersizleri	Temel oyunculuk kural ve tekniklerine hakim olma, farklı yöntemlerle bir rolün çalışılması konusunda bilgi sahibi olup rolleri bu yöntemlerle çalışma	Klişelerden kurtulma, özgün ve yaratıcı olma, bedensel ifade ve konuşmada anlam zenginliğini gözeterek oynama
								Farklı dönemlerin metinlerini ve farklı oynanış üsluplarını öğrenme, oynayabilme
	Türk tiyatrosu açık biçim oyunlarından meddah, karagöz, orta oyunu, kukla tiyatrosu üzerine uygulamalar	Stanislavski'nin Metodu üzerine kurulu Epik Tiyatro sahne çalışma modelleri	Öğrencinin belirlediği ve öğreticinin verdiği sahne parçaları üzerine alıştırma ve tartışmalar	Absürt oyunlardan ve Brecht'in oyunlarından sahneler seçip inceleyerek oynamak	Karakterin ritmi ile diğer roller arası uyum, değişim ve dönüşüm anlarının oynanması		Oyunculuk tekniklerini geliştirme ve yeni teatral araçlar keşfetme, öğrencinin kendi sahne dillerini geliştirmesi	Antik Yunan, Shakespeare gibi klasikleşmiş oyunlarındaki oyunculuk üslupları ve bu konudaki dünyadaki oyunculuk yorumlarını tanıma
					Absürt, dışavurumcu, politik ve varoluşçu oyunların oynanma biçimi		Tek bir parça seçip onun üzerinde yoğunlaşma	Öğrendiği üslupları bir oyun yapımı içinde değerlendirme
							Dönem boyu bir proje hazırlayıp dönem sonunda sunma	

DERS ADI	**Rol 1-2: Klasik Metinler**	**Rol 1-2**	**Rol 1-2**	**Rol ve Klasik Tekli Metinler-Rol ve Klasik Çoklu Metinler**	**Rol 1-2**		**Dramatik Çözümleme Dramatik Anlatım**	**Rol 1-2-3-4**
DERS İÇERİĞİ	Sofokles ve Shakespeare'den seçilen parçalar üzerinden rol ve karakter analizi	Stanislavski metodu üzerine çalışma	Antik Yunan parçaları hakkında konuşma	Shakespeare'in ve Sofokles'in oyunlarından tirat seçip oynama, rol analizi, hedefleri ve engelleri belirleme, karakterler üzerine coşku belleği ve iç aksiyon çalışmaları	Kişinin kendisi ile, bir başkası olması arasındaki farkı anlaması		Oyunda alınacak rolü vaka çalışmaları üzerinden araştırma	Tiyatro edebiyatından farklı rolleri analiz etme ve oynama
	Rol ve parçalar üzerinden hayal gücü ve yoğunlaşma çalışmaları	Antik ve Klasik dönem oyunlarından Stanislavski metoduyla rol çalışma	Doğaçlamalar ve müzikli doğaçlama çalışmaları		Kişinin bir başkası olma sürecinde kullandığı yöntemler		Ses ve nefes çalışmalarıyla farklı rollere hazırlanma, kalıplaşmış yanlış melodi ve tonlamaları kırma	Rolü oyuncu adayının temel yönelişlerini zorlaştıracak şekilde çalışma, rol kurmada yaratıcılığı zorlama
	Seçilen sahnelerin oynanması	Çağdaş oyunlardan tiratları ve serbest tiratları Stanislavski metoduyla çalışma	Öğrencilerin belirlediği ve öğreticinin verdiği sahne parçaları üzerine alıştırma ve tartışmalar	Shakespeare oyunları ve klasik oyunlardan ikili sahnelerin çalışılması, rolü ortaya koyma, ilişkileri belirleme, alt metin ve yöneliş üzerine çalışma	Role girmek, bir engelle ya da karşı rolle çatışmak, bir rolü taşımak			Yapımı gerçekleştirilecek oyundaki rollerin analiz edilip oluşturulması
	Sahneler üzerinden duygu alışverişi ve doğallığı yakalama çalışmaları				Sözcükleri farklı iç ve dış aksiyonla söylemek, aksiyonu sürdürmek			Yapım içindeki rolde yaratıcılığı ve profesyonelliği pekiştirme
					Karşısındakini dinleme ve eslerde iç ritim			
DERS ADI	**Rol 3-4: Çağdaş Metinler**							
DERS İÇERİĞİ	Beckett ve Genet'den seçilen parçalar üzerinden rol ve karakter analizi							
	Rol ve parçalar üzerinden hayal gücü ve yoğunlaşma çalışmaları							
	Seçilen sahnelerin oynanması							
	Sahneler üzerinden duygu alışverişi ve doğallığı yakalama çalışmaları							

DERS ADI	Oyun 1-2 Ortak Yapım 1-2: Oyun	Sahne Bilgisi 1-2	Sahne Uygulaması 1-2-3-4	Oyun Proje- Oyun ve Projelendirme- Oyun Uyg. –	Sahne Çalışması 1-2-3-4	Oyun Kurma 1-2 Oyun Çalışması 1-2	Oyun Çalışması	Oyun Çalışma 1-2-3-4
DERS İÇERİĞİ	Reji ve dramaturji grubu oluşturma	Oyunun tartışılması, rol dağılımı, Oyunun ön çalışmaları, Provalar, Işık Provası, Genel Prova Seyircili Genel Prova	Oyunla ilgili değerlendirme çalışmaları ve birimlerin oluşturulması.	Oyun seçimi, Seçilen oyunun ortam-kimlik çözümlemesi ve dramaturji çözümlemesi	Oyun belirleme, oyun okuma, görev dağılımı, dramaturjik çözümleme	Oyun seçimi, rol dağılımı, karakter çözümleme, okuma provaları, ezber, sahne provaları	Dönem boyu hazırlanan oyundaki rollere farklı tekniklerle çalışma	Bir oyun sergileme ve oyun üretim sürecinde bulunma, farklı oyunlar sergileyerek seyirciye hakimiyeti artırma, bütüncül bir sahne deneyimi kazanma, profesyonelliğin gereğini yerine getirme
	Alt metin çalışması ve oyunu anlam birimlerine ayırma		Rol ve görev dağılımının yapılması	Oyunun yorumlanması, metnin budanması	Yorum üzerine tartışma, sahneleme denemeleri, oyunculuk çalışmaları	Vücut, hareket, dans çalışmaları, hikaye geliştirme, hikaye üzerinden doğaçlama ve kurgu yapma, kurgunun sahne metnine dönüştürülüp sunulması ve değerlendirilmesi		
	Rol ve karakter analizi		Aktif olarak sahneye geçiş ve ezber çalışmaları	Reji defterinin hazırlanması	Değişim anlarını oynamak			
	Metnin tamamını alt metne bağlı doğaçlama		Dramaturji, dekor, kostüm çalışmaları	Rol dağılımı ve okuma provaları	Sahnede yaşamak, bireysel yaratıcılık toplu yaratıcılık ilişkisi.			
	Metni ezberleme, kodlama ve provalar		Role ilişkin değerlendirmeler ve rolü geliştirme çalışmaları	Mizansen ve detaylama provaları	Oyun çalışmaları, mizanseni sağlamlaştırma, akış provaları			
			Provalar, genel provalar ve oyun prömiyeri	Sahneleme ve gösteriler				
			Kısa oyun çalışmaları, provalar ve gösterim					
DERS KAYNAK-LARI	Konstantin S. Stanislawski, Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens	Augusto Boal, Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar için Oyunlar	Stanislavski, Bir Rol Yaratmak	- Özdemir Nutku, "Oyunculuk Tarihi I Ve Iı"	Konstantin Stanislavski, "Bir Karakter Yaratmak"	D. Carter, Oyunculuk Sanatı	Belirtilmemiş	Belirtilmemiş
		Eric Morris, Rol Yapmayın Lütfen	Ayşin Candan, Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro	Konstantin Stanislavski, "Bir Karakter Yaratmak"		S. Moore, Stanislavski Sistemi.		
	Konstantin S. Stanislawski, Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst	Spolin, Theater Games for the Classroom A Teacher' s Handbook,	Özdemir Nutku, Sahne Bilgisi	Augusto Boal, "Oyuncu Olanlar Ve Olmayanlar İçin Oyunlar",	Konstantin S. Stanislavski, "Bir Aktör Hazırlanıyor	Konstantin Stanislavski, "Bir Karakter Yaratmak"		
	W.Toporkow, Stanislawski bei der Probe	Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor	Eric Morris, Rol Yapmayın Lütfen	Stanislavski, "Sanat Yaşamım"				
	Jerzy Grotowski, Für ein Armes Theater	Stanislavski, Bir Rol Yaratmak	Stanislavski, Bir Karakter Yaratmak	Konstantin S. Stanislavski "Bir Rol Yaratmak"	Grotowski, Yoksul Tiyatroya Doğru	Konstantin S. Stanislavski, "Bir Aktör Hazırlanıyor		
	Bertolt Brecht, Schriften zum Theater Band 1-7	Stanislavski, Oyuncunun El Kitabı	Özdemir Nutku, Tiyatro Yönetmeninin Çalışması	Stella ADLER, "Aktörlük Sanatı		U. Hagen, Respect For Acting		
	Tomas Richard, Theaterarbeit mit Grotowski	Peter Brook, The Shifting Point	Haldun Marlalı, Mimik Rol Araştırmaları ve Temel Tiyatro Bilgisi	Konstantin S. STANİSLAVSKİ, "Bir Aktör Hazırlanıyor"	Eugenio Barba, Oyuncunun Gizli Sanatı	S. Meisner, Sanford Meisner On Acting		

	Wsewolod E. Meyerhold, Schriften Aufsatze- Briefe- Reden- Gesprache,	Stella Adler, Aktörlük Snatı			Peter Brook Boş Alan			

http://bilgipaketi.uludag.edu.tr/Programlar/Detay/887?AyID=24, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://bbs.ankara.edu.tr/Ders_Plani.aspx?bno=1472&bot=69, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://debis.deu.edu.tr/ders-katalog/2016-2017/tr/bolum_1013_tr.html, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://eobs.atauni.edu.tr/Program/P3.aspx, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://ebs.comu.edu.tr/Ders_Bilgileri.aspx?dno=300830&bno=1505&bot=2021, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://bologna.khas.edu.tr/lisans/149/plan, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://gsf.maltepe.edu.tr/oyunculuk/ogretim-programi1, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://www.yeditepe.edu.tr/sites/default/files/tiyatro_mufredattr.pdf, (çevrimiçi) Şubat 2016

Tablo 8: Dramatik yazarlık programı mesleki alan dersleri içerik tablosu

OKUL ADI	ANKARA	DOKUZ EYLÜL	ATATÜRK	ULUDAĞ	İSTANBUL
DERS ADI	**Dramatik Yazarlık 1-2**	**Yazarlık 1-2**	**Yazarlık 1**	**Dramatik Yazarlık ve Hazırlık** **Dramatik Yazarlık Tekniği**	**Oyun Yazma Teknikleri 1-2**
DERS İÇERİĞİ	Klasik dramın yapı özelliklerini tartışma ve araştırma	Oyun yazarlığı ve dramatik yazarlığın temel ilkeleri öğrenilir.	Dramatik malzeme seçimi, tema, önerme, mesaj çalışmaları yapıldıktan sonra olay dizisi çalışmaları yapılır. Çatışma örnekleri üzerinde çalışılır.	Oyun yazarlığına ilişkin temel öğeler öğrenilir. Çıkış noktası bulma ve dramatik kurgu yapma, Tema ve Dramatik Malzeme arasındaki ilişki, Öykü Oluşturma Yöntemleri öğrenilir.	Dramatik metnin temel özellikleri ve dinamikleri öğrenilir. Öykü ve Olay Örgüsü, Düşünce ve İleti, Diyalog, Karakter, Zaman Mekan ve Dramatik Yapı gibi oyun metninin oluşum aşamaları öğrenilir, pratik yapılır.
	Öykü, olay dizisi, çatışma, karakter, diyalog, aksiyon, zaman-mekan-atmosfer, serim-düğüm-çözüm gibi öğelerin öğrenilmesi	Bir durum içinde oyun kişisi oluşturma öğretilir. Oyunlardan okunan sahnelerle dramatik olay, giriş, final kavramları öğrenilip alıştırma yapılır.	Biyolojik, Psikolojik ve Sosyolojik özellikleri içeren özgeçmiş çalışması, temaya ve duruma göre diyalog çalışmaları yapılır. Dramatik malzeme ve dramatik olanı içeren durumlar üzerinden kısa oyun çalışmaları yapılır.	Kurguda dramatik olana yer verme amaçlı alıştırmalar yapılır, karakter oluşturma öğrenilir, öyküyü olay örgüsüne dönüştürme alıştırmaları yapılır. Çatışma kurma, dramatik ayrıntılar katma öğrenilir. Temadan hareketle sahne yazma, karakterlere hayat hikayeleri yazma alıştırmaları ve diyalog temrinleri yapılır.	Oyun taslağı oluşturulur, dramatik çatışma kurulur, geliştirilir, karakterler arası diyaloglar örülür, taslaktan ana metne geçiş yapılır, uygulamalar aşama aşama değerlendirilir.
DERS ADI	**Dramatik Metin Yazımı 1-2**	**Yazarlık 7**	**Yazarlık 7**		
DERS İÇERİĞİ	Radyo için dramatik metin yazma öğrenilir. Radyo oyununun yapısı ve birleşenleri Sese dayalı anlatımın olanakları Radyo oyununda konular, karakterler ve radyo oyunu örnekleri Radyo oyunlarında kurgu ve bölümleme	Radyo oyunu yazım teknikleri öğrenilir Radyo oyunu tanıtılır, örnekler okunur, öyküden uyarlama ve özgün radyo oyunu yazım denemeleri yapılır. Arkası yarın çalışması yapılır.	Çocuk oyunu yazımı öğrenilir, örnekler incelenir ve çocuk oyunu yazılır. Radyo oyunu yazım tekniği öğrenilir, örnekler incelenir ve radyo oyunu yazımı denemeleri yapılır.		
DERS ADI	**Oyun Yazımı 1-2**	**Yazarlık 3-4**	**Yazarlık 3**	**Dramatik Kısa Oyun Yazımı**	**Yaratıcı Yazma Çalışmaları 1**
DERS	Oyun öyküsü oluşturma, dramatik öyküyü	Dramatik olanın özellikleri öğrenilir.		Konu oluşturma, dramatik malzeme toplama, öyküyü oluşturma, onu dramatik kurguya	Farklı türde oyunların yapı ve deyiş özellikleri bulgulanır, çözümlenir. Alternatif türde oyun

İÇERİĞİ	oyuna dönüştürme teknikleri		Tip ve karakter kişileştirme çalışmaları yapılır.	dönüştürme alıştırmaları yapılır.	yazımı denenir.
	Dramatik öykünün bileşenleri, öyküyü başlayıp bitirmek, gelişme potansiyeli taşıyan çok olasılıklı öyküler oluşturmak, öyküyü ileri taşımak, sıkışık dramatik durum yaratmak öğrenilir.	Gazete haberi ya da günlük bir olayı dramatik malzemeye dönüştürme, olay örgüsü ve aksiyon planı oluşturma öğrenilir.		Dramatik kurgu oluşturma, konu bulma, tür, biçim, tema belirleme çalışmaları yapılır. Öyküden, olaydan, haberden hareketle kısa oyunlar yazılır. Sonlar üretilir.	
		Oyun yazarlığında kişileştirme öğrenilir.	Kişileştirmeden yola çıkılarak kısa oyunlar yazılır.		Çok farklı türlerde pek çok öyküden oyun oluşturma çalışmaları yapılır. Absürt ve sembolik oyun örnekleri okunarak benzer metinler oluşturulmaya çalışılır.
		Tip ve karakter kişileştirmesi, dramatik kişileştirme ve kişileştirmeden yola çıkarak oyun yazma öğrenilir.			
DERS ADI	**Oyun Yazımı 3-4**	**Yazarlık 5-6**	**Yazarlık 5-6**	**Dramatik Metin Yazımı Projesi** **Dramatik Metin Yazımı**	**Sahne Metni 2**
DERS İÇERİĞİ	Eksiksiz bir oyun taslağı oluşturma	Uzun bir oyunu baştan sona tasarlayabilme öğrenilir.	Romandan tiyatro metni oluşturma üzerine çalışılır, yapılmış örnekler incelenir.	Bütünlüklü bir oyuna dönüştürmek için öykü yazılır. Tür, karakter ve öykünün anlamı belirlenir. Öykü bölümlenir.	Yazılacak oyunun tekniği belirlenir, belirlenen teknik bağlamında taslak metin oluşturulur ve özgün esere çevirmek için gerekenler yapılır, yaratım süreci değerlendirilir.
	Oyun taslağının bileşenleri, konu belirleme, hikaye oluşturma, karakter hikayeleri yazma, olay örgüsü oluşturma öğrenilir, taslağın içinden seçilen bir sahne diyaloglarla yazılır.	Olay örgüsü, aksiyon planı oluşturulup kişileştirme yapılarak uzun bir oyunun aşama aşama yazılması öğrenilir.	Dramatik kavramları içeren uzun oyun taslağı hazırlanarak, malzeme aşama aşama uzun oyuna dönüştürülür.	Öykü dramatik mantığa uygun olarak sahnelere dökülür. Öykü aşama aşama dramatik bir oyun metnine dönüştürülür.	
DERS ADI	**Dramatik Yazım 3** **Oyun Yazımı 5-6**		**Yazarlık 4**	**Türlere Göre Kısa Oyun Yazımı**	**Sahne Metni 1**
DERS İÇERİĞİ	Bütünlüklü bir kısa oyun yazılır.		Temadan ve kişilerden yola çıkılarak kısa oyunlar yazılır.	Oyun öyküsü yazma, öyküyü geliştirme çalışmaları yapılır. Ünlü bir kişinin yaşam öyküsü yazılır. Karakterden yola çıkarak öykü yazma, karakteri bir durum içine sokupkarakterler arası diyalog oluşturma	Trajedi ve komedi türlerinde oyun yazma teknikleri öğrenilir. Epik ve absürt oyun yazma öğrenilir, pratik çalışmalar yapılır.
	Kısa oyunun bileşenleri, izleklerin oluşturulması				

	Öykü oluşturup karakter diyalogları yazma			çalışmaları	
DERS ADI		**Yazarlık 8**	**Yazarlık 8**	**Senaryo Yazım Teknikleri** **Senaryo Yazımı**	
DERS İÇERİĞİ		Dramatik yazını sinema ve tv gibi farklı türlere uygulama öğrenilir. Görsel dilin olanakları ve senaryo türü öğrenilir, sinopsis ve treatman yazımı öğrenilir, kısa metraj ve uzun metraj senaryo yazımı yapılır, dizi sinopsisi hazırlanır.	Senaryo, belgesel ve reklam metni yazımı öğretilerek denemeler yapılır. Tema, mesaj, olay dizisi ve kişileştirme gibi dramatik öğeler senaryo bağlamında yeniden ele alınır.	Dramatik malzeme senaryo metni içinde değerlendirilir. Treatman ve sinopsis yazma çalışmaları yapılır. Kısa metraj ve uzun metraj senaryo yazım alıştırmaları yapılır.	
DERS ADI					**Yaratıcı Yazma Çalışmaları 2**
DERS İÇERİĞİ					Epik oyun örnekleri okunur, benzer oyun yazma çalışmaları yapılır. Tiyatro eleştirisi örnekleri okunur, eleştiri yazma alıştırmaları yapılır.
DERS KAYNAK-LARI	Lajos Egri, Piyes Yazma Sanatı Michel Chion, Bir Senaryo Yazmak Turgut Özakman, Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği Steeve Gooch, Oyun Yazma	Lajos Egri, Piyes Yazma Sanatı Hülya Nutku Oyun Yazarlığı Turgut Özakman, Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği Ülkü Ayvaz Duvardan Gelen Sesler Steeve Gooch, Oyun Yazma	Lajos Egri, Piyes Yazma Sanatı Hülya Nutku Oyun Yazarlığı Turgut Özakman, Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği Aristoteles Poetika Sevda Şener, Dram Sanatı	Lajos Egri, Piyes Yazma Sanatı Michel Chion, Bir Senaryo Yazmak Turgut Özakman, Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği Hülya Nutku Oyun Yazarlığı	Lajos Egri, Piyes Yazma Sanatı Murat Gülsoy, Yaratıcı Yazma Turgut Özakman, Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği

http://bbs.ankara.edu.tr/Ders_Plani.aspx?bno=1471&bot=68, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://ebs.istanbul.edu.tr/home/dersprogram/?id=1147&yil=2016, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://bilgipaketi.uludag.edu.tr/Programlar/Detay/888?AyID=24, (çevrimiçi) Şubat 2016

http://debis.deu.edu.tr/ders-katalog/2016-2017/tr/bolum_1012_tr.html, (çevrimiçi) Şubat 2016
http://eobs.atauni.edu.tr/Program/P3.aspx, (çevrimiçi) Şubat 2016

2. Görüşme Kayıtları

Görüşme 1: Erkek, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü

1. İyi bir oyuncudan beklediğiniz en önemli şey nedir? (Rol ile özdeşlik kurması mı, ona empati ile yaklaşması mı, ona mesafeli bakması mı? Oyunun mesajını en iyi şekilde aktarması mı?...)

Kendinden başka birini oynamayı becerebilmesidir. Kendinden başka birini oynayabilen bir oyuncu benim için iyi bir oyuncudur. Onun dışında oyuncunun bütün bu kendinden başka birini oynaması sürecinde işimize yarayacak bir sürü şey var. Rolü etkili bir biçimde oynaması lazım, rolle kurduğu ilişki önemli… Bütün bunların başka birini oynama becerisi üstüne kurulu olması gerekir. Bu söylediklerimden yola çıkılarak Dil Tarih'te durum böyle, beklenen bu gibi bir genelleme yapılamaz. Bu başka okullar için de geçerli. Ama ben kendi dersime yaklaşımım itibariyle bunu söyleyebilirim. Bir okul için böyle bir genelleme bence yapılamaz.

2. Bir tiyatro oyununu ne için sahnelersiniz? Herhangi bir sahneleme yaparken amacınız nedir? (Seyircide duygu uyandırmak mı? Ona bir şey anlatmak

Eğer okulda oyun sahneliyorsanız okulda oyun yapmanın kriterleri farklı. Okulda oyun yapmak her zaman yarı profesyonel bir çalışmadır ve öncelikle oyuncunun gelişimi dikkate alınır. Yönetmenin oyun aracılığıyla söylemek istedikleri –bizim okul açısından söylersem- bence o kadar önemli değil. Asıl önemli olan oyuncuyla beraber ne söyleyeceğiz, oyuncu bu vesileyle ne öğrenecek? Sonra da yönetmen yorumla beraber bir şey söyleyecek ama bir oyunu okulda yapmakla dışarıda yapmak arasında ciddi fark var, olması lazım. Dışarıda yaparsam başka türlü yaparım.

3. Bir oyun sahnelediğinizde seyirci çıktığında ne derse kendinizi başarılı hissedersiniz? (Hayatım değişti, hiç tatmadığım bir duyguyu tattım, bunu hiç düşünmemiştim, çok güldüm, iyi vakit geçirdim gibi.)

Mesela üçüncü sınıf öğrencileriyle oyun çıkardım, onlar seyirciyi tutmayı başarabildiyse yani seyirci geldi, birinci perdeyi izledi, ara verildi, ikinci perdeyi de izledi ve evine gittiyse, bu oyuncu grubu seyirciyi oyun boyu tutmayı başarabildiyse bence bu bir başarıdır. Onun dışındaki şeyler ayrıca konuşulur. Hangi oyuncunun rolü tutarak oynadığını, hangi oyuncunun daha başarılı bir rol kompozisyonu çizdiği, geliştirdiği ayrı bir mesele ama asıl mesele budur, oyuncunun seyirciyi tutması. Okul tiyatronun minyatürüdür. Bir grup bir tiyatroda bir oyun sahneler ve o oyunla birlikte seyirciyi almayı başarabilmelidir. Daha terminolojik bir şey söyleyelim. Seyirciyi dönüştürmeyi becerebiliyor mu beceremiyor mu? Doğrusu bu aslında, cevap bu aslında yani ben buna bakarım. Oyuncu grubu seyirciyi dönüştürüyor mu dönüştüremiyor mu? Dönüştüremiyorsa istediği kadar orada istenen rol farklı biçimlerde oynanması söz konusu olsun bence başarısızdır; dönüştürüyorsa başarı vardır ondan sonrasının ayrıca tartışılması gerekir. Orada başka kriterler söz konusudur. Bu üçüncü sınıftan itibaren başlıyor. Tiyatroda önceden hesaplanmamış bir seyirci grubuna bir şey oynuyorsunuz. Bilmiyorsunuz ki kim gelecek, kim bilet alıp izleyecek? Sizin göreviniz her seferinde gelen seyirciyi oyunun atmosferinde tutmak, onu dönüştürmek, onu oyunun içine almak, onunla bir iletişim kurmak yani tiyatro bir interaksiyon, karşılıklı bir etkileşim, o etkileşimi her seferinde yeniden kurmanız lazım. İşte bu okulda başlar. Üçüncü sınıf öğrencisi bir şey oynuyorsa bu etkileşimi kuruyorsa bu en önemli hikayedir benim için ondan sonrası başka bir hikaye.

4. İzlediğiniz bir oyun hangi özelliklere sahipse siz o oyunu başarılı ve iyi bir oyun olarak değerlendirirsiniz?

Bu çok ters bir soru çünkü bunun cevabı çok uzun. O kadar çok şey söylenebilir ki bu sorunun cevabı için, o kadar şey de yanlış algılanabilir birçok kişi tarafından. Buna verecek bir cevabım yok bunu geçelim.

5. Oyunculuk derslerinde öğrenciler çalışmak için sahne parçası seçerken hangi yazarları ve oyunları ağırlıklı olarak tercih ederler?

1. sınıfta oyuncular bizde metin seçmezler. Oyun seçme 3. Sömestrden sonra başlar. Ben onlara 2. Sömestrin sonunda onlara mutlaka metinleri okuyun derim. İçlerinde sizi etkileyen, içinizi yakan sahneler varsa onları not edin seneye onlarla başlayacağız derim ve sene başında çalışmaya başlayacağımız zaman hangi parçayı seçecekseniz onu mutlaka önceden getirin ve bana danışın derim. Bazı parçalar var ki 2. Sınıf öğrencisinin onu oynaması zordur, mesela Hizmetçiler… Oradan bir şey seçmeleri onlar için uygun değildir, belki 4. Sömestr sonuna doğru öyle bir şey denenebilir. Ondan önce denenmemelidir. Çünkü 3. Sınıfın başı eşiktir, 3. Sınıfın başında oyuncu adayı ilk defa başka birini oynamayı denemeye başlayacak. Öncesinde yaptığımız egzersizlerle biz onu hazırlıyoruz ama 3. Sınıfta bunu tamamen deneyecek. Başkasının yazdığı bir metin üzerinden başkasının tasarladığı bir figürü kendisi yeniden yaratmayı deneyecek dolayısıyla zor bir işle karşı karşıya. Onun öncesinde kendi yarattığı figürler üstünden başkasını oynamayı hep denedi zaten. İlk iki sömestr bunları deneyerek geliyor. 3. Sınıfta tamamen yazarın söylediği, başka birinin yazdığı bir şey üzerinden yapıyor onun öncesinde kendi yazdıkları üzerinden deniyor.

6. Parçaları kendileri mi seçer yoksa siz onların tercihini yönlendirir misiniz? Nasıl, hangi parçalara yönlendirirsiniz?

Biz özellikle şu yazarları tercih edin demeyiz. Çocukların kendi seçimlerine bırakırım ben ama bir taraftan da denetlerim kendisini zor durumda bırakacak bir şey seçmesin diye. Çünkü eşikte oldukları için, eşik meselesi hep önemlidir oyunculukta, onu aştı aştı, aşamazsa hep sorun olur. Yönelimleri de doğrudan şöyle oluyor diyemeyiz, oyunculuk gruplarına göre değişiyor. Her sınıfı bir tiyatronun bir topluluğu olarak alırsanız her toplulukta eğilim değişiyor. Bazıları daha çok absürt şeyleri severken, Sartre, Genet severken bazıları daha çok klasik metinleri seviyorlar, değişebiliyor. Ama bizim en çok dikkat etmemiz gereken şey onların gelişimi. Neyi sevip sevmeyecekleri onların meselesi ama bizim o gelişime dikkat etmemiz, o gelişimin sekteye uğramaması için çaba sarf etmemiz önemli.

7. Siz oyunculuk derslerinde oyun sahnelerken genellikle hangi yazarları ve oyunları tercih edersiniz? Hangileri sahnelemelerinizde ağırlıklı olur? Neden?

Özellikle bir yazar tercih etmem, hiçbir zaman da öyle olmadım. Benim için önemli olan ağırlıklı olarak oyuncu grubunun kendini iyi hissedeceği bir oyun. Çünkü bunlar oyuncu adayı, orası bana ait bir topluluk değil ki. Orası bir eğitim yeri, tamam yarı profesyonel bir çalışma, ben profesyonel bir eğitmen olarak bir taraftan onları eğitmek bir taraftan da yönetmek durumundayım. Dolayısıyla oyuncu grubunun kendisini daha iyi var edeceği oyunlar seçmeye çalışırım. Hiçbir oyuncuyu dışarıda bırakmadan, gerekirse kast yaparak eşit rol dağıtmaya çalışarak seçerim ve ona göre de bir yazar ayrımı yapmam. Çehov mu çalışalım, şunu mu çalışalım. Çehov da olur başkası da olur yani bir yazar ayrımı yapmam çünkü orası benim tiyatrom değil. Bence yapılmamalı da, tabi ki yönetmen hocanın belli bir tavrı, sahnelemek istediği bir şey vardır ama orası da okul, unutmamak lazım.

8. Oyunculuk sınavlarında öğrenciyi not vermek için değerlendirirken göz önüne aldığınız özellikler, değerlendirme ölçütleriniz nelerdir? Öğrencinin oyundaki, parçadaki başarısını neye göre ölçersiniz?

Çok büyük değişiklikler göstermez, temel kriterlerim var. Bir tanesi, başka birini oynama fikrini işletebiliyor mu? Başka birini oynama fikri var mı? Rolü öyle tasarlıyor mu? Ona bakarım mesela. İkincisi oynanan sahnenin ritmini doğru algılamış mı? Ondan sonra partneriyle birlikte oynamayı becerebiliyor mu? Birbirlerini dinliyorlar mı, etkileşimleri istenen düzeyde mi yoksa paralel mi oynuyorlar? Bunlara dikkat ederim. Sonra oyunda kendiliğindenlik var mı yok mu? Ona bakarım, yani oyun sahnede yaşıyor mu? Oynandığı anda oyun yeniden mi üretiliyor yoksa replikler üstünden mi yürüyor? Yeniden üretilmesi en çok önemsediğim ikinci kriterdir, diğerleri öğretilebilir ama bunlar zordur. Başka birini oynama ile kendiliğindenlik meselesi en önemlileridir benim için. Ve elbette ki doğru tonlama, içinde bulunulan duygu durumunu doğru biçimde ifade etmeye bakarım. Ve tabi ki beden dili, beden dili o oyun için istenen beden dili mi? Ona bakarım.

9. Kurumunuzda oyunculuk öğrencilerini yetiştirirken kullandığınız tekniklerden genel olarak söz eder misiniz? Yani bir oyuncunun role yaklaşımına yardımcı olmak için kabaca ne gibi önerilerde bulunur, nasıl pratikler yaparsınız?

Bunu okulumuzun geneline yaymak zor, bunu her hocayla ayrı konuşmak lazım ama benim kendi derslerim açısından bakarsak ben şöyle yaklaşırım. Bir kere Role Hazırlık dersini ben veriyorum, bu derste Stanislavski'nin temel yaklaşımlarını dikkate alırım. Brecht'in tiyatroya yaklaşımını dikkate alırım, bunlardan en önemlileri gözlem ve yabancılaştırmadır. Stanislavski'nin temel yaklaşımlarıyla beraber en çok fiziksel aksiyon yöntemi üzerinde dururum. 3. Sömestr başında ve 4. Sömestr sonunda fiziksel eylem mutlaka çalışırım. Bir de bunun haricinde birçok tiyatro adamının tiyatroya yaklaşımları üzerinde de dururum ama bu soruya böyle cevap vermek de çok sıkıntılı çünkü bu biraz uzun bir konu, şak diye cevap verilecek bir şey değil aslında. Oyuncuya göre bir takım şeyler ayrı ayrı çalışılabilir, bir takım sorunları olan oyuncular da olabilir ve onlarla ona göre ayrı ayrı çalışmak lazım.

10. Hangi tiyatro yönetmenlerinin teknikleri oyunculuk derslerinde ağırlıklı olarak yer alır?

O yönetmenin tekniğini alıp doğrudan eğitimde kullanamazsınız çünkü o doğrudan seyirciyle buluşacak profesyonel bir topluluk için oluşturulmuştur, orada çalışan adamın işi, onu oradan alıp kendi yaptığınız işe monte etmeniz zor olur. Öğrenciler başka, yapmak istediğimiz başka, oradaki adam profesyonel bir iş yapıyor. Amaç başka.

11. Türkiye'de akademik olarak tiyatro eğitimi veren kurumların müfredatlarına bakıldığında daha çok adı geçen yönetmen Stanislavski oluyor. Siz bunu neye bağlıyor, nasıl değerlendiriyorsunuz?

Diderot'dan sonra oyuncunun sahnede nasıl oynayacağına dair ilk fikir söyleyen adam bu. Dolayısıyla bu adamın temel yaklaşımının dünya genelinde model alınması normal bir şey… Ama şunu unutmamak gerekiyor, hep üstünde durduğumuz şey şu,

Stanislavski'nin kendisi şunu söylüyor: Ben bir çıkar yol buldum, siz de bir çıkar yol bulun. Stanislanvski kendi yaptığı işi için de bir metottan söz etmiyor, bir metottan söz etmek yerine Stanislavski'nin kendisi için bulduğu yaratıcı bir yaklaşımdan söz etmek lazım. Bu yaklaşım biçiminin mesela Suzuki için değiştiğini görüyoruz. O da başka bir şey yapıyor. Stanislavskiyle ilgili de birçok şey yapılabilir. Dolayısıyla Stanislavski'nin temel yaklaşımı, özellikle de son dönemde, ölümünden on yıl önceki dönemdeki yaklaşımından söz ediyorum, en doğru yaklaşım biçimi, oradan yürüyor. Fiziksel eylem yani ben ona derinlikli fiziksel devinim de diyorum çünkü o fiziksel eylem meselesi sadece eylemin kendisiyle alakalı değil orada üstünde durduğu başka bir şey var. Türkçeye fiziksel eylem diye çevrildiği zaman çok kuru geliyor aslında onun bileşenleri var, ona bakmak lazım.

12. Kurumunuzda verilen oyunculuk derslerinde epik oyunlara, geleneksel tiyatro metinlerine, postmodern eserlere yer veriliyor mu? Bu tür oyunlar sahneleniyor mu? Örnek sunabilir misiniz?

Sahneleniyor tabii. Mesela bu sene Brecht'in Üç Kuruşluk Opera'sı sahnelendi. Daha önce ben Kafkas Tebeşir Dairesi'ni sahnelemiştim. Bay Puntilla ve Uşağı Matti sahnelendi. Çok değişik projeler oldu. Geleneksel oyunlar zaten oynanıyor. Postmodern metinler daha çok öğrenci projelerinde var. Öyle pek postmodern bir şey yapmadık. Sıkıntı şurada okulda postmodern bir şey nasıl yapabilirsin ki? Tamamen oyuncunun performansı üstünden yürüyen, performatif bir şeyi okulda yapmak zor. Yapılamaz değil ama oyuncuya rol oynatman lazım, okulun ne olduğuna karar vermen lazım. Okulda performatif tarafı ağır bir oyuncu mu yetiştirmek istiyorsun yoksa konuşma tiyatrosu üstünde yürüyen, onun gereklerini yerine getirecek bir oyuncu mu yetiştirmek istiyorsun? Bu farklılık gösterir, arada farklar var. Birinde başka ölçüler var diğerinde başka ölçüler var. Zaten performatif bir oyuncu yetiştirme amacında olan bir okul yok Türkiye'de, Amerika'da vardır ama mesela Almanya'da var mı bilmiyorum. Konuşma tiyatrosuna dayalı olup performatif eğitim de veren okullar var ama bizdeki anlayış farklı olduğu için mecbur herkes buna yöneliyor. Çünkü dışarıdaki tiyatro da öyle... Devlet Tiyatrosunda performatif bir şey seyrettin mi son on yıldır? Ben seyretmedim. Rol üstünden yürüyor her şey, ister

istemez dışarıdaki nasılsa içerdeki de ona göre ilerliyor. Zaten dışarısının motor olması lazım… Dışarıdaki tiyatro neyse sen de ona göre eğitim verirsin. Bu böyledir.

13. Oyuncu adaylarını rol çalışırken hiç avangart diye tabir edilen alternatif yönetmenlerin tekniklerini kullanarak yönlendiriyor musunuz? Kim, neden?

Alternatif avangart yönetmenlere yer vermiyorum çünkü her oyunun gereği o oyuna göre belirlenir. Bir yönetmen bir yerde bir şeye göre yönlendirmiş onu al burada uygula, bana saçma gelir böyle bir şey, ben hiç yapmadım. Beni de ilgilendirmez adamın yaptığı şey, o yöntemi getireceksen adamı getir daha iyi, sen ne yapıyorsun ki orada? Ben rastlamadım, Peter Brook böyle yapıyormuş da ben de böyle yapayım. Yapamazsın, yapmanın olanağı yok. Ama bir fikir verebilir, mesela adam grubu almış, bir kilisede on gün geçirmiş, on gün boyunca eğlenmişler, metne şuradan buradan bakmışlar; sen de grubunu toplayıp bir yere gidip başka tür bir şey tasarlayabilirsin ama adamın tam olarak yaptığını uygulamak bana mantıklı gelmiyor, işlemez diye de düşünüyorum, oturmaz, o grup başka bir grup çünkü…

14. Peki yine oyuncu adayının rol çalışmasını yönlendirirken antropolojik çalışmalardan, daha eski gösterim tekniklerinden faydalanıyor musunuz? Nasıl?

Oyuna denk gelirse, oyunda yeri varsa yapılabilir tabi. Seçtiğiniz oyuna ve ne yaptığınıza bağlı, yapılabilir tabi. Mesela Düsturuzel'i çalışırken Cengiz Han ile ilgili Woyzeck ile ilgili yapılmış filmlerin tamamını seyrettirdik. Çünkü Leonce ile Lena oyununun bir doğu masalı içine oturtulan bir biçimini oynuyorduk. Dolayısıyla oynarken işimize yarar mı yaramaz mı diye onunla ilgili çekilmiş tüm filmlere baktık, çok seyrettik. Oyuncuların oynama biçimine, ses kullanma biçimine, rolü oynarken postürü nasıl kurabilir, onlara baktık. Zor bir şey ama yapılabilir. Bunun örnekleri var, profesyonel tiyatrolardan da örnek verilebilir. Bir gestapo oynayacaksan öyle bir gestapo yok ki, mecbur eski filmlere bakacaksın.

15. Size göre sahnede bir yaşam gerçeğini taklit etmek ve seyirciye bunu inandırmak olarak kabaca özetleyebileceğimiz gerçekçilik mümkün müdür?

Örneğin karşısında kanlı canlı bir Türk oyuncunun, Türkçe konuşmasına karşın o an için Juliet ya da Hamlet olduğuna seyirci gerçekten inanıyor mu?
Eğitimin ilk iki yılı zaten inandırma üzerine kurulu yani sahnede ne oluyorsa seyirciyi ona ikna edeceksin. Seyirci oranın saray olmadığını biliyor ama oyun sarayda geçiyorsa seyircinin oranın saray olduğuna ikna olması lazım. Onun üstüne kurulu, inandırıcılık, gördüğümüz şeyi inanıp inanmadığımızı konuşuyoruz. İyi oynanırsa ikna edebilir.

16. Tiyatronun fiziki koşullarında yani seyirci ve oyuncu bir arada iken, seyirci oyuncuyla özdeşleşip onun oynadığı karakterin yaşadığı duyguyu o an hissedebilir mi? Oyuncu bunu sağlayabilir mi? Nasıl sağlar?
Sağlayabilir tabi, her seyirci üzerinde öyle bir etkide bulunması çok zor ama bazı seyirciler etkileyebilir, mümkün. Oyunun yapısına, özelliklerine, yapmak istediklerine bağlı olarak değişebilir, yapılabilir. Seyircide de varsa bunun bir karşılığı, olur.

17. Oyun yazarlığı eğitiminde asal olarak dramatik kurgu öğretiliyor, hatta bölümlere de dramatik yazarlık adı veriliyor. Siz bunu neye bağlıyorsunuz?
Buna ben cevap vermeyeyim, yazarlık hocaları cevap versin.

18. Size göre bir yazarın metnine sahnelemede ne kadar müdahale edilebilir? Siz bu müdahaleyi hangi ölçülerde doğru buluyorsunuz?
Ben metne bağlılığı çok hissetmem, bence metne müdahale edilebilir, dönüştürülebilir ama sahnelediğim oyunlarda genellikle metne dramaturjik müdahaleler yapmışımdır. Metni tamamen değiştirmek, yeniden yazmak değil de dramaturjik müdahalelerde bulunmak. Dramaturjik müdahaleleri doğru bulurum, olması gereken şeylerdir. Yazarın yazdığı gibi söylüyorsak o zaman gerek yok onu yapmaya. Okul açısından bakarsak durum değişir. Okulda çalışırken bir de dramaturji grubu oluyor, onlar da kuram ve yazarlık öğrencileri oluyor, onların da oyuna dramaturji yapmayı, müdahale etmeyi öğrenmeleri gerekiyor. Bu açıdan da bence bir problem yok.

19. Amaç gerçekçi bir sahneleme olduğunda yabancı oyunların çevirisinin buna izin verdiğini düşünüyor musunuz? Örneğin "Lanet olası sersem, seni aşağılık pislik." gibi cümlelerle konuşan bir Türk oyuncu seyirci için ne kadar gerçek olacaktır? Çeviri konusunda ne düşünüyorsunuz?

Çeviriler böyle olunca problemli oluyor, gerçek Türkçe karşılıklarını bulmak lazım. Türkçede yeniden söylemek lazım, gerçek çeviri odur aslında. Tiyatroda ya Türkçe söylenebilecek duruma getirmek lazım ya da Can Yücel'in Bahar Noktası'nda Kafkas Tebeşir Dairesi'nde yaptığı gibi yapmak lazım, hele Kafkas Tebeşir Dairesi dört dörtlüktür bence. Uyarlama değil de düzgün çeviri diyelim. Arada bazı değiştirdiği şeyler var, onun dışında resmen Brecht'in ruhundan yazmış. Ruh ikizi gibi yazmış, biliyor yani.

20. Kurumunuzdan mezun olan bir oyuncunun temel oyunculuk ilkesi sizce ne olmalıdır?

Her koşulda ne oynarsa oynasın kendinden başka birini oynamayı bilmelidir.

Görüşme 2: Kadın, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü

1. İyi bir oyuncudan beklediğiniz en önemli şey nedir? (Rol ile özdeşlik kurması mı, ona empati ile yaklaşması mı, ona mesafeli bakması mı? Oyunun mesajını en iyi şekilde aktarması mı?...)

İyi bir oyuncudan beklediğim şey sorusunun cevabı öncelikle onunla ne çalışacağıma karar vermekten geçiyor. Sizin de sorunuzda belirttiğiniz gibi Dramatik yapıda bir oyun çalışıyorsam tabi ki rolle özdeşlik kurmasını, epik bir oyun çalışıyorsam her anında değil ama an azından öğrencinin yakalayabileceği bazı anlarda role mesafeli, eleştirel bakmasını ondan beklerim.

2. Bir tiyatro oyununu ne için sahnelersiniz? Herhangi bir sahneleme yaparken amacınız nedir? (Seyircide duygu uyandırmak mı? Ona bir şey anlatmak mı?)

Aslında bu sorunun cevabı da ne çalışmak istiyorum sorusunda yatıyor. Yine dramatik bir oyun çalışıyorsam seyirciyle aynı duyguyu paylaşabilmeyi ya da suratına tiyatro akımından bir oyun seçmişsem seyirciyi rahatsız edip onu harekete geçirmeyi çok isterim.

3. Bir oyun sahnelediğinizde seyirci çıktığında ne derse kendinizi başarılı hissedersiniz? (Hayatım değişti, hiç tatmadığım bir duyguyu tattım, bunu hiç düşünmemiştim, çok güldüm, iyi vakit geçirdim gibi.)

Bir oyun sahnelerken benim en başta amaçlayacağım şey, seyircinin oyundan sonra oyunla ilgili konuşmaya devam etmesidir. Burada seyircinin tattığı duygudan ya da iyi vakit geçirip geçirmemesinden daha önemli olan şey aklında bir şeyler bırakmak, bu iyi ya da kötü olabilir, oyundan sonra da fuayede, bir kafede ya da evinde oyunu düşünmeye ve belki de çevresindekilerle tartışmaya devam etmesidir. Bu noktada oyunu beğenip beğenmemelerinden çok oyunla ilgili söyleyecek bir şeylerinin olması benim ilk hedefim oluyor.

4. İzlediğiniz bir oyun hangi özelliklere sahipse siz o oyunu başarılı ve iyi bir oyun olarak değerlendirirsiniz?

Benim için en önemli şey bu noktada yönetmenin ne anlatmaya çalıştığıdır. Yani aklındaki düşünce, yaratmaya çalıştığı atmosfer benim için çok önemli. Bir de oyun için sadece iyiydi, güzeldi demek yerine oyun için söylenebilecek cümlelere sahip olabilmek.

5. Oyunculuk derslerinde öğrenciler çalışmak için sahne parçası seçerken hangi yazarları ve oyunları ağırlıklı olarak tercih ederler? Siz onların tercihini yönlendirir misiniz? Nasıl?

Öğrenciler çalışırken şu anda hazırlık ve lisans 1. sınıf derslerine girdiğim için dramatik metinler tercih edip öncelikle sahne üzerinde kendilerine yaklaşmalarını ve kendi duygularına yön vermelerini onlardan istiyorum.

6. Siz oyunculuk derslerinde oyun sahnelerken genellikle hangi yazarları ve oyunları tercih edersiniz? Hangileri sahnelemelerinizde ağırlıklı olur? Neden?

Hazırlık sınıfı öğrencilerimle daha çok beden, ses, nefes teknikleri ve doğaçlama çalışmalarına ağırlık veriyorum. Lisans 1 öğrencileri için Antik Yunan, daha sonra Shakespeare çalışmalarını öneriyorum.

7. Oyunculuk sınavlarında öğrenciyi not vermek için değerlendirirken göz önüne aldığınız özellikler, değerlendirme ölçütleriniz nelerdir? Öğrencinin oyundaki başarısını neye göre ölçersiniz?

Benim içim öğrencinin yıl içinde derslerinde almış olduğu yol da çok önemli. Sınavlarda ise bir önceki yıla göre almış olduğu yol, ondaki değişim ve gelişim çok önemli. Sınavda ondaki gelişmenin düzeyi benim için çok önemli.

8. Kurumunuzda oyunculuk öğrencilerini yetiştirirken kullandığınız tekniklerden genel olarak söz eder misiniz?

Her hocamızın tekniği elbette farklı. Ama temel olarak 1. sınıf öğrencilerinde tabi ki Stanislavski'nin metod'undan yola çıkıyorum. Gelecek yıllarda diğer akımları anlatırken yine Stanislavski'den yola çıkacağım için onu anlamaları benim için çok önemli.

9. Hangi tiyatro yönetmenlerinin teknikleri oyunculuk derslerinde ağırlıklı olarak yer alır?

Bu soruda yine Stanislavski'ye ve Brecht'e başvuracağım.

10. Türkiye'de eğitim veren kurumların müfredatlarına bakıldığında daha çok dikkat çeken yönetmen Stanislavski oluyor. Siz bunu neye bağlıyor, nasıl değerlendiriyorsunuz?

Stanislavski'nin metodu ve egzersizleri öğrencinin sahnede kendini bulması açısından çok önemli olduğu düşüncesi yatıyor olabilir.

11. Kurumunuzda verilen oyunculuk derslerinde epik oyunculuk, geleneksel tiyatro oyunculuğu ya da avangartların alternatif tekniklerine hiç yer veriliyor mu? Neden?

Biz tiyatro tarihinde yer alan her tekniğe yer vermeye çalışıyoruz. Brecht ve Epik Tiyatro denince hocamız Zeliha Berksoy ülkemizde akla gelen ilk isimlerdendir.

12. Size göre sahnede bir yaşam gerçeğini taklit etmek ve seyirciye bunu inandırmak olarak kabaca özetleyebileceğimiz gerçekçilik mümkün müdür? Örneğin karşısında kanlı canlı bir Türk oyuncunun, Türkçe konuşmasına karşın o an için Juliet ya da Hamlet olduğuna seyirci inanıyor mu?

Bu soru içim şunu söyleyebilirim. İyi bir oyuncudan, iyi bir malzemeden her şeyi yaratabilirsiniz.

13. Tiyatronun fiziki koşullarında seyirci oyuncuyla özdeşleşip onun oynadığı karakterin yaşadığı duyguyu o an hissedebilir mi? Oyuncu bunu sağlayabilir mi? Nasıl?

Oyunun tarzına uygun olarak yönetmen de oyunculardan bunu istiyorsa seyirci kendini oyuncuyla bir hissedebilir. Ama burada da oyunun tarzı çok önemli. Yönetmenin yönelmek istediği tarzı bilmesi çok önemli oluyor bu noktada.

14. Size göre bir yazarın metnine sahnelemede ne kadar müdahale edilebilir? Siz bu müdahaleyi hangi ölçülerde doğru buluyorsunuz?

Bu konuda ne yazık ki çok katıyım. Metne müdahele etmek asla istemem. Onun yarattığı dünyada var olmaya çalışırım.

15. Amaç gerçekçi bir sahneleme olduğunda yabancı oyunların çevirisinin buna izin verdiğini düşünüyor musunuz? Örneğin Türkçe konuşan bir oyuncunun Hamlet olduğuna ya da "Lanet olası sersem, seni aşağılık pislik." gibi cümlelerle konuşan bir Türk oyuncu seyirci için ne kadar gerçek olacaktır? Çeviri-uyarlama konusunda ne düşünüyorsunuz?

Uyarlama yapma konusunda dramaturjiden yardım isterim. Konu Hamlet ise metnin orijinaline bakıp en doğru kelimeyi kendim seçerim. Uyarlama çok başka bir konu. Bu konuda da seyirciye en çok hitap edebileceğim şeklini aramaya çalışırım metnin.

16. Kurumunuzdan mezun olan bir oyuncunun temel oyunculuk ilkesi sizce ne olmalıdır?

En temel anlamda tiyatro sanatının büyüklüğünü hiç bir zaman aklından çıkarmamasını isterim.

Görüşme 3: Kadın, Uludağ Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı

1. İyi bir oyuncudan beklediğiniz en önemli şey nedir? (Rol ile özdeşlik kurması mı, ona empati ile yaklaşması mı, ona mesafeli bakması mı? Oyunun mesajını en iyi şekilde aktarması mı?...)

Oyunculuk sınavını kazanmış ve bu okula girmiş bir oyuncu adayı olarak öncelikle insan olması ve samimi olması gerekiyor. Teknik konulara girdiğimizde elbette oyuncunun iç araçları dediğimiz yaratıcılığı, hayal gücü, dünya görüşü, duyguları, düşünceleri, birikimi ve dış araçları, bedeni, sesi gibi öğeleri koordine edebilecek becerilere sahip olması gerekiyor. Bu seçeneklerin hepsinin bir arada olması gerekiyor. Özdeşleşmeye dayalı oyunlarda elbette rolle özdeşleşmesi gerekiyor. Ama bu özdeşleşme dediğimiz şey yüzde yüz rolün içinde kaybolma, role uzaktan bakamama, şizofren bir kimlik değiştirme anlamında bir özdeşleşmeden söz etmiyoruz. Aklını ve konsantrasyon halkalarını gerektiği gibi kullanarak bir özdeşleşmeden söz ediyoruz. Bu oyuna bağlı, rolüne mesafeli yaklaşması gereken oyunlarda da aklını, yorumunu, iç ve dış araçlarını birlikte kullanması gerekiyor.

2. Bir tiyatro oyununu ne için sahnelersiniz? Herhangi bir sahneleme yaparken amacınız nedir? (Seyircide duygu uyandırmak mı? Ona bir şey anlatmak mı?)

Okuldan yola çıkarsak bizim sahne uygulamasına giriş, sahne uygulaması, oyun proje üç ve dört dersleri var. Bu soruyu genel olarak ikinci sınıfta yanıtlamaya çalışıyoruz. Bu okulda bir oyun seçiyorsak öncelikli amacımız oyunculuk açısından öğrenci oyuncu adayının birikimini, bilgisini, öğrendiklerini geliştirmeye yönelik bir çalışma olacak, dolayısıyla birincil amacımız seçtiğimiz oyunun eğitimin bir parçası

olması. Ama bu şu anlama gelmez, hiçbir şey anlatmayan, laf olsun diye oyun çalışmıyoruz tabi. Bizim sahne uygulaması derslerinde işlediğimiz bir oyun nasıl seçilir sorusunun cevaplarına yönelik bir çalışma yapıyoruz. Tiyatroyu biz seyirci için yapıyoruz, oyuncu da buradan mezun olduğunda öncelikle seyirci için yapacak. Oyunun tarihsel ve evrensel öz açısından değer taşımasına dikkat ediyoruz. Aynı zamanda mali koşullarımızı aşmayacak şekilde, ki biliyorsunuz okullarda mali koşullar çok sınırlı, Türkiye de o kadar zengin bir ülke değil, bu ekonomik koşulları göz önüne alarak oyun seçiyoruz. Aynı zamanda ekibin kapasitesi ve potansiyeli de önemli. Bunların hepsini bir araya getirip oyun seçerken o şekilde seçiyoruz. Okul bağlamında düşündüğümüzde öncelikli amaç çalıştığımız oyunun eğitimin bir parçası olması. Oyun seçimi yapılırken, repertuar oluşturulurken öncelikle bir tiyatro politikası olmalı sonra bir hedef kitle olmalı, repertuar buna göre oluşturulmalı. Bunu anlatırken oyun seçiminde de bunlara dikkat ediyoruz.

3. Bir oyun sahnelediğinizde seyirci çıktığında ne derse kendinizi başarılı hissedersiniz? (Hayatım değişti, hiç tatmadığım bir duyguyu tattım, bunu hiç düşünmemiştim, çok güldüm, iyi vakit geçirdim gibi.)

Etkileyici ve düşündürücü olması önemli… Reji yorumu ve tiyatronun diğer öğelerinin bir bütün olarak seyirciye aktarılması açısından düşünüyorum. Oyun tamamlandığında seyirci "Etkileyici ve düşündürücüydü, çıktıktan sonra da ben oyun üstüne düşündüm. Düşündüklerimi bildiklerimi yeniden gözden geçirdim." demeli. Bunu diyebilmesi için oyunun etkileyici ve düşündürücü olması gerekiyor. Etkileyici ve düşündürücü cevabı hoşumuza giderdi.

4. İzlediğiniz bir oyun hangi özelliklere sahipse siz o oyunu başarılı ve iyi bir oyun olarak değerlendirirsiniz?

Herhangi bir seyirci olarak oyuna gittiğimde beni heyecanlandırması gerekiyor. Bu heyecan nedensiz boş bir heyecan değil. Her birimiz bu ülkede ve bu dünyada yaşıyoruz. Bu ülkenin ve bu dünyanın bir yığın aşılması gereken sorunları var. İnsan olarak her birimiz daha güzel bir dünyada yaşamak istiyoruz. Bu daha güzel dünyayı

oluşturma sürecinde bir oyun, anlatımı, estetiği, içeriği, verdiği düşünceyle, tiyatronun tüm öğelerinin bu düşünceyle sentezlenmesi, harmanlanmasıyla birlikte beni heyecanlandırıyorsa benim için o oyun iyidir.

5. Oyunculuk derslerinde öğrenciler çalışmak için sahne parçası seçerken hangi yazarları ve oyunları ağırlıklı olarak tercih ederler?

Burada oyunculuk ve dramatik yazarlık ana sanat dallarının ortak ve ayrı dersleri var. Tiyatro tarihi ve oyun analizi derslerimiz ortak gidiyor. Birinci sınıf daha çok oyun kavramı, ritüeller, antik yunan, roma ve orta çağa kadar getiriyoruz. Birinci sınıfın role hazırlık dersinde daha çok dikkat, gözlem, yaratıcılık, konsantrasyon, organizasyon, koordinasyona yönelik bir takım çalışmalar yapıyoruz ve bu çalışmalarda ikinci dönemin ortasına kadar sözü kullanmıyoruz daha çok yaratıcı ve konsantre olmaya yönelik obje, eylem, dikkat, gözlem çalışmalarıyla dersi yürütüyoruz. Ancak ikinci sınıfta, rol dersinde metin ve rol yorumlamaya geçiyoruz. İkinci sınıfta rol dersinde, birinci sınıfta parça çalışılmadığı için birinci sınıfta görülen tiyatro tarihi ve oyun analizi dersleri çerçevesinde gördükleri oyunları uygulama ve klasikleri öğrenme bağlamında antik yunan, roma, Shakspeare ve Rönesans döneminin oyunlarından parçalar seçerek derse yaklaşıyoruz. Üçüncü sınıfta romantik döneme yönelik parçalar çalışılıyor. Üçüncü sınıfın sonuna doğru gerçekçiliğe geçiyoruz, Çehov, Ibsen, Strindberg, Buchner gibi realist ve natüralist dönem parçalarıyla dersi yürütüyoruz. Dördüncü sınıfta 20. Yüzyıl, karşı gerçekçilik, absürt, varoluşçuluk ve günümüz oyunları üzerinden sahnelere yaklaşıyoruz. Ama şöyle bir şey var ikinci sınıfta ikili üçlü sahneler çalışmıyoruz daha çok tek kişilik sahneler çalışıyoruz. Üçüncü ve dördüncü sınıfta romantik, realist dönem, 20. Yüzyıl ve günümüz oyunlarından sahneler seçip çalışıyoruz.

6. Parçaları kendileri mi seçer yoksa siz onların tercihini yönlendirir misiniz? Nasıl, hangi parçalara yönlendirirsiniz?

Doğrudan yönlendirmiyorum ama dönemlerin oyunlarını seçiyorum. Örneğin bu yılın yazarları belliydi. Romantik ve realist dönemi kuramsal derslerde işlediğimiz için, Schiller, Lessing, Victor Hugo, Goethe, Gogol, Ibsen, Strindberg, Çehov,

Buchner gibi yazarların en az üç dört oyununu okumalarını bekliyorum. Yazarı anlamak açısından tek oyun yetmiyor. Birden fazla oyunlarını liste yapıp kendilerine veriyorum, onlarla tartışıyoruz, hangisini, neden oynamak isteyecekleri üzerine tartışıyoruz, onlar kendi tercihlerini yapıyorlar. O süreçte birlikte karar veriyoruz. Dördüncü sınıfta varoluşçu, absürt gibi oyunlardan parçalar sahneleme fırsatını da bulmaları gerekiyor çünkü sahne derslerinin kuramsal derslerle paralel yürümesi gerekiyor. Ama şöyle bir durum var bazı sınıflar parçaları yetiştirme zorluğu çekiyor, bu o sınıfın psikolojisiyle ilgili. Örneğin bu sene çalıştığımız sınıfta birinci dönem sonunda romantik dönemi tamamlamamız gerekiyordu tamamladık, ikinci dönemin de yazarları belli. Artık dördüncü sınıfta tekrar Ibsen'e, Çehov'a dönülmemeli. Tiyatro tarihi ve oyun analizinde artık 20. Yüzyıla geçiyoruz. Bu ne demek? 20. Yüzyıl ne demektir? Varoluşçuluk, absürt, epik tiyatro, performans sanatı demektir. Bunları dördüncü sınıfta denemeleri gerekiyor. Ama dışarıdan gelen hocalar fedakarlık yaparak geliyor, oyun çıkartma işi de başlı başına bir iş. Aslında illa ki 27. Mart dünya tiyatro gününe oyun çıkarma zorunluluğumuz yok. Ama oyun proje dersinde hedef koymak gerekiyor, hedef koyulmazsa çocuk oyuna konsantre olamıyor, çalışmalar aksıyor, hedefe kilitlenildiği zaman hem öğrenci hem eğitmen açısından daha verimli bir süreç yaşanıyor. Oyun Proje dersi haftada üç saat, bu hocalara on saat, yirmi saat çalışın diyemiyoruz, ne kadar çalışılsa da yetmiyor o saatler. Onlar da şöyle bir formül buluyor, sahne dersinde, oyun proje dersinde seçtikleri oyunlardan sahneler çalışmak durumunda kalıyorlar ama bu uygulama programımız çerçevesinde değil, zorunluluktan doğuyor.

7. Siz oyunculuk derslerinde oyun sahnelerken genellikle hangi yazarları ve oyunları tercih edersiniz? Hangileri sahnelemelerinizde ağırlıklı olur? Neden?

Okul 2007-2008 eğitim öğretim yılında açıldı. Ben teorik olarak birinci sınıfların oyun çalışmasına karşıyım. Çünkü birinci sınıf öğrencinin kendini tanımasına ve bir oyuncu adayında olması gereken öğeleri geliştirmesine yöneliktir. Oyun çalışılacaksa iki, üç ve dördüncü sınıfta çalışılmalı. Ancak şartlar bizi okul açılır açılmaz oyun çalışmaya yöneltti. Yine de bütünlüklü oyun seçmedik, Çehov'un kısa oyunlarını Biçareler adıyla oynadık. Sahne uygulaması dersi oyunculuk ve dramatik yazarlık bir

arada yapılıyor. Yine sınıfın sayısına ve öğrencilerin niteliklerine, aralarındaki ilişkilere göre gruplar oluşturarak kısa oyunlar çalıştık. Sonra Arthur Miller'dan Cadı Kazanı, Moliere'den Tartüf, Lady Gregory'den Kulaktan Kulağa, Shakespeare'den sahneler çalışıldı. Ademoğlu Nereye başlığı altında 20. Yüzyılın oyunlarından savaşa ve hiçliğe dair sahneler çalışılarak bütünlük oluşturuldu. Sonra Atilla Alpöge'den Tavtati Kütüpati, Haldun Taner'den Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Melih Cevdet Anday'dan Ölüler Konuşmak İsterler, Haluk Işık'tan Hoş geldin Amerika, Ionesco'dan Önder, Robles'dan Özgürlüğün Bedeli, Peter Schaffer'dan Karanlıkta Komedi, Sartre'dan Mezarsız Ölüler, Vaclav Havel'den Bildirim çalışıldı. Bu arada geleneksel Türk tiyatrosu dersinde, teorik bilgileri uygulamalı görmek adına, köy seyirlik oyunları, Kanlı Nigar ve Gözlemeci adlı orta oyunları çalışıldı. Çocuk Tiyatrosu dersinde de Kafkas Tebeşir Dairesi'nde Anne adlı bir uyarlama yapıldı. Dolayısıyla daha çok 20. Yüzyıl oyunları çalışmış, klasik oyunlar çalışmamışız. Bu da şartların zorlamasından oldu. Klasik bir eser çalışmak görsel olarak daha çok zenginlik gerektirir. O da bizim mali şartlarımızı aştığı için olmuyor. Bir de bizim çerçeve, kutu sahnemiz yok, salonumuz düz zemin, oyunlar seyirciyle hemzemin oynanıyor. Oyun seçerken biraz da bu mekana ve ekonomik şartlara uygun oyunlar seçmek zorunda kaldığımız için genelde bu tür oyunlar oynandı.

8. Oyunculuk sınavlarında öğrenciyi not vermek için değerlendirirken göz önüne aldığınız özellikler, değerlendirme ölçütleriniz nelerdir? Öğrencinin oyundaki, parçadaki başarısını neye göre ölçersiniz?

Birinci sınıfın role hazırlık, rol ve mimik dersinde oyuncu adayının iç ve dış araçlarını çalıştırmaya ve koordine etmeye yönelik çalışmalar yapıyoruz. Bir eylem ve durum oluşturup o durumun içinde bir obje ya da karakter çalışması yaparken bile bütün öğeleri sentezleyip kullanmak durumunda. 5N 1K kuralımız var. Ne, neden, nerede, ne zaman, nasıl ve kim? Bu soruların cevabını araştırmaya ve bilmeye dair çalışmalar yapıyoruz. Sınavda benim dikkat ettiğim ölçütlerden ilki inandırıcılık. Yaptığı şeye önce kendisinin sonra izleyici olarak benim inanmam gerekiyor. İkinci olarak yaratıcılık, kurgu dediğimiz şey, bir dramatik durum oluşturuyor ve o durum içinde zaman zaman tekli çalışmalar yapıyoruz zaman zaman ikili, üçlü hatta toplu

çalışmalar yapıyoruz. Örneğin bir objeyle kurduğu ilişki içinde yaratıcılık da var konsantrasyon da var, inandırıcılık da var, durumu organize etme de var, tüm öğeleri koordine etme de var. Bunların hepsi inandırıcılık şemsiyesi altında toplanıyor. İnandırıcılığın alt başlıkları olarak yaratıcılık ve konsantrasyonu sayabiliriz. İnandığı ve yarattığı durumu oluştururken öğeleri nasıl seçti ve koordine etti? Öncesi neydi, şimdi ne, sonrası ne? Buna dikkat ediyorum. Mekan kullanımı çok önemli. Mekanımız çerçeve sahne olmasa da bütün alanı kullanmak durumunda. Rahatlık, esneklik, beden kullanımı da önemli. Farklı çalışmalar yapıyoruz, bizim çalışmalarımız eğlenceli, oyun gibi çalışmalar. Örneğin ben onlara bir kitap götürüyorum, kaçıncı sayfa, kaçıncı satır, kaçıncı sözcük diye soruyorum, oradan bir kelime çıkıyor, örneğin kalem. Sonra bir başkasına soruyorum, karşımıza çiçek çıkıyor. Bu iki sözcükten bir durum, ilişki oluşturacak, o ilişkinin içinde çatışma, duygu dönüşümü olacak, dümdüz bir doğaçlama da istemiyoruz, öyle bir durum olacak ki o durum onda duygu dönüşümlerine neden olsun. Biz onun duygu açısından renkliliğini, dönüşümünü görmeliyiz. Parçalar ve sahneler devreye girdiğinde ise rol yorumu da işin içine dahil oluyor. Oyunun bütününü okumuş olması, tarihsel ve evrensel öz açısından, dönemlere göre değerlendirmiş olması gerekiyor, oyunu bütün olarak da yorumlamış olması gerekiyor, o bütünlük içinde kendi sahne yorumunu, o sahne içinde de kendi rol yorumunu yapmış olması gerekiyor. Hem sahnenin hem rolün bütün olarak sahneler dizgesi içinde tartımlarını çıkartmış olması gerekiyor. Dolayısıyla hem sahnenin tartımını çıkartması gerekiyor hem de o sahne içinde kendi rolünün ve ilişkide olduğu rollerin tartımını çıkartmış olması gerekiyor. Elimizdeki kıt olanaklarla kendi yaratıcılığını kullanarak tasarım yapması, bir tasarım içinde bunu sunması ve sunduktan sonra yaptıklarını savunması gerekiyor.

9. Hangi tiyatro yönetmenlerinin teknikleri oyunculuk derslerinde ağırlıklı olarak yer alır?

Hangi yöntem olursa olsun, oyunculuğa genel olarak baktığımız zaman ister yadırgatıcı, yabancılaştırmacı yöntemi ister özdeşleşmeci yöntemi seçin, önce temel olarak eyleminize inanmanız ve inandırmanız gerekiyor. Oyunculuğa bu bakış

açısıyla yaklaştığımız için Stanislavski'den başlayarak, Strasberg, Spolin, Stella Adler, bazen Grotowski, bazen Augusto Boal yani hem içe hem dışa yönelik alıştırmalar yapıyoruz. Stanislavski derken rolün içinde kaybolmayı kastetmiyorum, role girme ve role girerken inandırma ama asla kendini unutmadan. Diyelim klasik oyun çalışıyoruz, elimizde beş öğrenci var, bu beş öğrenci de Hamlet çalışıyor ama yorumları farklı. Beş öğrencinin Hamlet'i de farklı olmalı ve beşi de izleyeni inandırmalı, elbette kendi inandıktan sonra. Kendi inanmadıktan sonra zaten seyirci de inanamaz. Biz genelde çalışmalarımıza eylemden başlıyoruz. Nasıl korkarsın, üzülürsün, sevinirsin? değil, korku, sevinç, keder, hırs, bunların her biri bir duygu, bu duygular ancak bir eylemin içinde anlatılabilir. Kork deyince nedensiz bir korku olmaz, nedensiz sevinç olmaz. Sevince, korkuya neden olacak, sevinçten korkuya, korkudan öfkeye, öfkeden hırsa dönüşebilecek eylem ve olay dizgesi içinde duyguları anlatmaya çalışıyoruz. Duygu dönüşümünü, bir duygudan diğerine geçişi anlatmak da önemli. Öğrenciye hadi kork demek bana çok anlamsız geliyor. Bir eylem içinde olmalı, bir eylem seçmeli. Örneğin yarın sınav var, çok çalıştım, uykum geldi, kahve içmeliyim ve sınava girmeme beş saat var. Öğrenci burada kahve içme eylemini oluştururken öncesini, sonrasını da oluşturuyor. Beş saati var, uykusu geldi, o kitabı bitirmek zorunda, o sıkıntıyı, o uyumamama durumunu, o yorgunluğu yaşaması gerekiyor. "Kahve içmeliyim"in mutlaka bir nedenselliği olması gerekiyor. Oluşturduğu eylemin dişil, doğurgan olması gerekiyor. Diyelim ki parası yok, bir kaşık kahvesi kaldı, o kahveyi yapmış, getirmiş, kitabın önüne koyarken kahve devriliyor, başka da kahvesi yok. Bu da çatışmayı doğuruyor. Sizin bir kaşık kahveniz varsa, o kahveyi de içmek durumundaysanız ve o kahve bir de kitabın üzerine devriliyorsa sizin orada duygu değişikliği yaşamanız gerekiyor. Bu tip eylemleri seçerek eylemler üzerinden duygu dönüşümünü alıştırmalarla anlatmaya çalışıyoruz. Öğrenci oluşturuyor, önce onu izliyorum ondan sonra nasıl beklenti tersine döner, nasıl bir çatışma oluşturulabilir, nasıl bir duygudan diğer duyguya geçilebilir ve nasıl konsantre olunabilir diye bakıyorum bu da çok önemli. Üzüntüyü nasıl anlatabilirsiniz? Üzülüyorum. Ama neden üzülüyorsun? Herkesin üzüntüsü aynı değil ve pek çok şeye üzülebiliyoruz biz. Stanislavski yönteminin içinden, buradan başlayarak geliştiriyoruz. Ama bazen tıkandığımız zamanlar oluyor ya da dıştan içe

doğru çalışmamız gerekiyor. Örneğin hayvan çalışmalarımız var, o çalışmayı verdiğimizde hem beden formu değişiyor, bedenini o hayvanı yansıtacak duruma getirmeli. Bir takım sesler çıkartıyor, o hayvanın aynısı olması mümkün değil, burada yaratıcılık da var. Baktığımda o hayvanı anlamalıyım. Zaman zaman dışı da kullanıyoruz. Örneğin Önder oyununda kafası olmayan liderleri büyük ölçüde Hitler ve onun gibi diktatörleri temsil eden bir spiker var. Orada tavır oyunculuğu da gerekiyor. Buna tip oyunculuğu da denilebilir. Karakter ve tip ya da komedi ve trajedi oyunculuğunu birbirinden ayırıyoruz. Örneğin komedide ağlamanız gerekse bile gerçekten ağlamazsınız. Ağlıyormuş gibi yaparsınız, oyunculuk daha abartılıdır, teatraldir çünkü güldürme öğeleri vardır. O güldürme öğelerini kullanarak rolü oynarsınız. Buna dış araçlar, teatrallik, tavır, yadırgatan, yabancılaştıran, önce bedenden, dıştan yola çıkarak içe giden oyunculuk mu dersiniz? Yani her iki yöntemi de kullanıyoruz biz. Grotowski'den yararlanıyoruz derken alıp onun sistemini olduğu gibi uygulamıyoruz. Mesela Grotowski'de Faust'un anlatılması gibi… Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk tekniğinden de yola çıkıyorsunuz kimi zaman. Ama bütün bunların kaynağı ister karakter oyunculuğu, ister tavır oyunculuğu ister Stanislavski tarzı adına ne derseniz deyin oyuncunun yaptığına inanması gerekiyor. Seyircinin oyuncunun yadırgattığını yadırgaması gerekiyor, orada da bir inandırıcılık söz konusu. Oyuncu yadırgatıcı biçimde oynuyorsa seyirci de onu yadırgamalı. Orada da karşılıklı bir yadırgatma söz konusu. Seyirci bunun farkında değilse demek ki olmuyor. Siz orada bir diktatör tavrıyla oynuyorsanız orada elinizi, kolunuzu, yüzünüzü daha farklı kullanmalısınız. Charlie Chaplin'in Büyük Diktatör filmi vardır, Mussolini İle Hitler'i bir araya getirir. Orada bir özdeşleşme söz konusu değil. Olabildiğince abartılı, mekanik, fark ettirici… Eğer seyirci bunu fark edemiyorsa orada da bir problem var demektir. Öğrenci bazen kendiliğinden de buluyor. Öğrenciye ödevler veriyoruz, sahne derslerinde kendi seçtikleri sahneler doğrultusunda bazen kendileri buluyor, oyun onu getiriyor. Seçtiği sahne onu getiriyor, başka türlü oynansa olmaz. Bazen kendiliğinden çıkıyor, her dönemin oyunu kendi oyunculuk anlayışını getiriyor. Ama ne yaparsanız yapın, Stanislavski yöntemiyle de çalışsanız Brecht yöntemiyle de çalışsanız, canlandırdığınız role sizin inanmanız ve seyirciyi inandırmanız gerekiyor. Siz hangi rolü yabancılaştırıyorsanız

siz ne kadar fark ettiriyorsanız seyircinin de o kadar fark etmesi gerekiyor. Örneğin Atruo Ui oynarken diyelim ki maskelerle oynuyorsunuz ya da kesik kesik oynuyorsunuz bunu oturttururken sizin fark etmeniz gerekiyor, sizin neden öyle oynadığınızı da seyircinin fark etmesi gerekiyor. Her oyun kendi üslubunu getiriyor ama asıl olan yaptığınız işe inanmanız ve inandırmanızdır. Kendi içindeki doğallıktır. Her oyunun getirdiği kendi doğalı kendi mantığı var. Çehov şöyle sahnelenir, şöyle oynanır diye bir kalıp yok. Öyle de oynanır böyle de oynanır. Bu bulunduğunuz mekanın yapısıyla da ilgili. Çerçeve sahne hele bir de tercihiniz bundan yani özdeşleşmeden yanaysa doğal olarak onu tercih ediyorsunuz. Seyirci artık zaten onun oyun olduğunu biliyor, yüzde yüz bir konsantrasyon yüzde yüz bir özdeşleşme olamaz, oyuncuda da olamaz. Stanislavski'nin sözünü ettiği genişleyen konsantrasyon halkaları var. Oyuncu birinden çıktığında diğerine tutunmalı, ondan çıktığında diğerine tutunmalı. Yüzde yüz bir konsantrasyondan söz etmiyor. Ama siz bir yandan seyirciye bakıp bir yandan oyununuzu oynayamazsınız zaten. O biraz oyunun kendi yapısına, nasıl sahnelendiğine, bulunduğunuz mekana da bağlı.

10. Türkiye'de akademik olarak tiyatro eğitimi veren kurumların müfredatlarına bakıldığında daha çok adı geçen yönetmen Stanislavski oluyor. Siz bunu neye bağlıyor, nasıl değerlendiriyorsunuz?

Bütün oyunculuk yöntemlerinin temelinde inandırıcılık vardır, oyunculuğun inandırıcılık yönünü sistem haline getiren o olduğu için en çok onun üzerinde duruluyor. Bir de çok uzun yıllar bizde konservatuarlar vardı. Konservatuarlar yani Ankara'daki meslek okulu ve İstanbul'daki belediyeye bağlı konservatuar vardı. Buraların kuruluş süreci, orada ders veren hocalar, o hocaların etkileri gibi pek çok faktör ve Stanislavski'de inandırıcılığın temel olmasıyla böyle şekillendi. 80'den sonra konservatuarlar üniversitelere bağlandı ve fakülteler ortaya çıktı. Dil Tarih zaten bir araştırma enstitüsü olarak 1958'de kuruluyor, 64'te kürsü oluyor sonra bölüm oluyor, sonra 87'de alanlara ayrılıyor. Bu okullara gelen oyunculuk hocaları da konservatuar çıkışlı olduğu için ve hangi alanda olursa olsun farklı yollar, yöntemler deneyen hocalara karşı hazımsızlığımız olduğu için, farklı olanı önemseyip onu itelemediğimiz için, omuz vererek motive edemediğimiz için ve

akademik alanda oyunculuk alanında geliştirici, değiştirici çalışmalar yapılamadığı için genelde işler böyle gidiyor. Yani çok faktör var. Oyunculuk alanında akademisyen yok. Akademisyenlik on beş yirmi yıllık süreç gerektiriyor ama insanlar para kazanmak istiyor. Aynı zamanda universal sistemle tiyatro eğitiminin kendi sisteminin pek uzlaşmaması insanların akademik eğitimi pek tercih etmemesine neden oluyor. Tiyatro eğitimi YÖK üniversite sistemiyle piyasa sistemi arasında sıkışıp kalıyor. Bir yanda piyasanın cazibesi bir yanda akademik sistemin formelliği… Tiyatro eğitimi bu ikisi arasında sıkışıyor. Bir yere kadar iki tarafa da tahammül edebiliyorsunuz. Kendiniz de araştırma yapamıyorsunuz. Araştırmak yetmiyor bir de araştırmanızı paylaşmanız gerekiyor. Bu coğrafyada yaşayan insani özelliğimiz farklı düşünenin önünü açmama tersine önüne engel koyma, çekememezlik, kıskançlık, kendini geçmesinden kaygı duyma… Böylece birçok faktör nedeniyle oyunculuk çalışmaları kısır kalıyor.

11. Peki yine oyuncu adayının rol çalışmasını yönlendirirken antropolojik çalışmalardan, daha eski gösterim tekniklerinden faydalanıyor musunuz? Nasıl?

Benim uzmanlık alanım gelenekselden çağdaşa olduğu için Karagöz, orta oyunu, meddahlık, köy seyirlik oyunları eğitimimizde yer alıyor. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun da altını çizdiği gibi geleneksel tiyatromuzda bir takım eskiyen özellikler var bir de yeni kalan özellikler var. Yeni kalan özelliklerden en önemlisi oyunun oyun olduğunu göstermek. Tiyatrosallık, oyunsuluk dediğimiz şey… Yaptığınızın bir oyun olduğunu asla gerçek olmadığını ama aynı zamanda gerçek olduğunu, ikisini bir arada göstermek. Bu çok önemli bir özellik… Bu beraberinde tavır oyunculuğunu getiriyor. Aynı zamanda seyirci ve oyuncu arasındaki organik bağ da var. Siz seyirciyi alıp bir çerçeve sahnenin gerisine hapis etmiyorsunuz. Çerçeve sahnenin dikkati tek bir noktada toplaması, o perspektif sahne düzeninin ötesinde dairesel bir yapı içinde dikkati bütün alana topluyorsunuz. Seyirci de zaman zaman oyuna katılıyor, laf atabiliyor, siz oyunu bırakıp seyirciye laf atabiliyorsunuz. Bunlar hep tiyatrosallık özelliğinin sonuçları… Bu yeni özellikler dünya tiyatrosunda da var. Dünya tiyatrosu çoktan beri dünya tiyatrosunda var ve bu arayışa yönelik pek

çok özellik zaten bizim geleneksel tiyatromuzda da var. Ama dediğim onu aynen yinelemek asla değil. Sözünü ettiğim şey onun yeni kalan özelliklerinden faydalanmak. Nedir bunlar? Tiyatrosallık, oyuncu-seyirci organik bağı, tavır oyunculuğu ve parçalılık… Parçalı yapı da çok önemli. Bizim tiyatromuzda bütünlüklü bir yapı yok, çok parçalı. Bu özellikler yeni kalan özellikler. Bunlardan zaten Brecht tiyatrosunda, Peter Brook'un çalışmalarında, tiyatro antropolojisi alanındaki araştırmalarda, ortak bir beden dili, tiyatro dili nasıl olur sorusunun cevabını arayan tiyatro çalışmalarında var. Bunların altını çiziyorum. Kastettiğim asla geleneği olduğu gibi yinelemek değil.

12. Tiyatronun fiziki koşullarında yani seyirci ve oyuncu bir arada iken, seyirci oyuncuyla özdeşleşip onun oynadığı karakterin yaşadığı duyguyu o an hissedebilir mi? Oyuncu bunu sağlayabilir mi? Nasıl sağlar?

Hayır ben kendimi oyuna kaptırmıyorum zaten yüzde yüz bir özdeşleşme olamaz. Ben zaten kaptıramıyorum çünkü inanmıyorum ama kendini kaptıran ve hala inanan seyirciler olduğunu düşünüyorum. Kahramanla, oyuncuyla özdeşleşen seyirciler olduğunu düşünüyorum. Beğendikleri oyunun sonunda o kadar coşkulu alkışlıyorlar. Benim de çok beğendiğim oyunlar oluyor ama o kadar kendimden geçercesine alkışlayamıyorum çünkü o anda oyunu düşünüyor oluyorum.

13. Size göre sahnede bir yaşam gerçeğini taklit etmek ve seyirciye bunu inandırmak olarak kabaca özetleyebileceğimiz gerçekçilik mümkün müdür? Örneğin karşısında kanlı canlı bir Türk oyuncunun, Türkçe konuşmasına karşın o an için Juliet ya da Hamlet olduğuna seyirci gerçekten inanıyor mu?

Bence dil sorunu inandırıcılığı engellemiyor. Duygular aynı onlar değişmiyor ki. Juliet Romeo'ya seni seviyorum derken orada bir duyguyu anlatıyor. Diğer oyuncu I love you dediğinde yine aynı duyguyu anlatıyor. Dil soyut bir şey, dilin altında duygu var. Aynı dili konuşmuyor olabilirsiniz ama oyuncu iyi oynuyorsa o dili anlarsınız. Çeviri tabi çok önemli, şimdi Türkçe söylemek deniyor. Ben bir arkadaşımla Arnold Wesker'ın Boylam ve İnkar oyunlarını da çevirdim. Mesela çeviri bittikten sonra tekrar oyunları oynayarak okudum, düzeltmeler yaptım. Çünkü

Türkçe söylediğinizde olmuyor, oturmuyor o yüzden çeviri çok önemli. Öğrencilerle sahne çalışırken de birden çok çeviri ile karşılaşıyoruz ve çevirileri birbiriyle karşılaştırıyoruz. Eğer hiçbirini oturtturamazsak yerine kendi Türkçemizi koyup çeviriyoruz. Çeviri çok önemli, Türkçe söylemek lazım.

14. Amaç gerçekçi bir sahneleme olduğunda yabancı oyunların çevirisinin buna izin verdiğini düşünüyor musunuz? Örneğin "Lanet olası sersem, seni aşağılık pislik." gibi cümlelerle konuşan bir Türk oyuncu seyirci için ne kadar gerçek olacaktır? Çeviri konusunda ne düşünüyorsunuz?

Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası ile Bahar Noktası uyarlaması gibi. Uç bir örnek ama Türkçe söylemek gerekli. Metne müdahale etmiyorsunuz. Türkçe söylüyorsunuz. Bu çevirmenler arasında da çok tartışılır. Birebir Türkçe söyleyebilirsiniz ama o çevirinin özünü bozmadan. Türkçe söylemek yani anlaşılır, yadırganmayacak hale getirmek gerek.

15. Size göre bir yazarın metnine sahnelemede ne kadar müdahale edilebilir? Siz bu müdahaleyi hangi ölçülerde doğru buluyorsunuz?

Ben metne yeni şeyler koymaya pek sıcak bakmıyorum çünkü o müdahale etmek gibi geliyor. Ama yerine yeni bir şey koymak müdahale değil. Budama, uyarlama, karakter ekleme yapılabilir ama oyun seçerken dramaturjik açıdan çok müdahale getirmeyecek metinleri tercih ediyorum. Çözebiliyorsam rejiyle çözmeye çalışıyorum. Ama örneğin Cevat Fehmi Başkut'un Buzlar Çözülmeden oyununda oyunun son iki sahnesini attım. Oyunu daha önce bitirdim. Bunlara açığım. Çünkü final uzuyordu. Deli kaymakam yakalandığında hastaneye götürülüp yeni yöneticilerin yerine geçeceği belliydi. Tam yakalandığı anda bıraktım. Ondan sonrasını seyirci zaten kendi kafasında oluşturur, onu göstermenin manası yoktu. Zaten uzun bir oyun, daha da uzatmanın anlamı yok. Böyle daha çarpıcı bir final oldu. Yani belli noktalarda müdahale edilmesinden yanayım ama zorunlu kalmadıkça onu gerektiren oyunları ben tercih etmiyorum. Yazarın da onayını almak gerekiyor her yazar buna sıcak bakmayabilir.

16. Oyun yazarlığı eğitiminde asal olarak dramatik kurgu öğretiliyor, hatta bölümlere de dramatik yazarlık adı veriliyor. Siz bunu neye bağlıyorsunuz?

Başka türler de öğretilir. Picasso'ya bu ne biçim balık demişler, Picasso o balık değil, resim demiş. Onun sürecine bakıldığında onun da önce bir klasik dönemi var. Önce klasik olmalı. Dramatik yazarlık öğrencilerine bakıldığında basitin içindeki dramatik durumu oluşturamıyorlar. Çünkü önlerindeki modeller öyle değil. Oysa sıradan bir durumun içinde de bir dramatik çatışma oluşturabilmeli. En basit olandan başlamalı, dördüncü sınıfa dek aşama aşama, kuramsal derslerle paralel olarak bütünlüklü yapıdan parçalı yapıya geçebilmeli. Ama bunun için önce basit, sıradan ve gerçek olanın içinden çatışma çıkarmayı öğrenmeli. Günümüzde gerçeklik hangi noktaya geldi, o da tartışılır tabi.

17. Kurumunuzdan mezun olan bir oyuncunun temel oyunculuk ilkesi sizce ne olmalıdır?

Önce insan olmalı sonra oyuncu olmalı.

Görüşme 4: Kadın, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı

1. İyi bir oyuncudan beklediğiniz en önemli şey nedir? (Rol ile özdeşlik kurması mı, ona empati ile yaklaşması mı, ona mesafeli bakması mı? Oyunun mesajını en iyi şekilde aktarması mı?...)

Rol ile özdeşlik kurulması ilk beklediğim şeydir. Oyunun mesajını oyuncu aktarmaz. Mesaj, rejinin tercihleri ve oyuncuyu bu tercihlerle yaptığı yönlendirmeyle sağlarsınız.

2. Bir tiyatro oyununu ne için sahnelersiniz? Herhangi bir sahneleme yaparken amacınız nedir? (Seyircide duygu uyandırmak mı? Ona bir şey anlatmak mı?)

Düşünsel ve duygusal bir etki yaratmak için. Sözünüzü düşünsel etkiden anlatabilirsiniz ancak bu sadece mesaj aktarımı olur. Etki duygusal olandır.

3. Bir oyun sahnelediğinizde seyirci çıktığında ne derse kendinizi başarılı hissedersiniz? (Hayatım değişti, hiç tatmadığım bir duyguyu tattım, bunu hiç düşünmemiştim, çok güldüm, iyi vakit geçirdim gibi.)

"Çok etkilendim" demesi benim için göstergedir.

4. İzlediğiniz bir oyun hangi özelliklere sahipse siz o oyunu başarılı ve iyi bir oyun olarak değerlendirirsiniz?

Mutlak bir etki ilk koşuldur. Bu etki hem metin hem oyunculuk hem de rejinin yarattığı dilde aranmalıdır.

5. Oyunculuk derslerinde öğrenciler çalışmak için sahne parçası seçerken hangi yazarları ve oyunları ağırlıklı olarak tercih ederler? Siz onların tercihini yönlendirir misiniz? Nasıl?

Yönlendiririm. Antik yunan, klasikler ve çağdaşlar şeklinde hazırlanırlar.

6. Siz oyunculuk derslerinde oyun sahnelerken genellikle hangi yazarları ve oyunları tercih edersiniz? Hangileri sahnelemelerinizde ağırlıklı olur? Neden?

Sözü olan, öğrencilerin derslerde öğrendiklerini pratik edebilecekleri ve bir etkiyi oluşturacak oyunlar.

7. Oyunculuk sınavlarında öğrenciyi not vermek için değerlendirirken göz önüne aldığının özellikler, değerlendirme ölçütleriniz nelerdir? Öğrencinin oyundaki başarısını neye göre ölçersiniz?

Metine hâkim olmaları, karakter çözümlemesinde başarılı olmaları, duygusal gerçekliği yakalamaları.

8. Kurumunuzda oyunculuk öğrencilerini yetiştirirken kullandığınız tekniklerden genel olarak söz eder misiniz?

Stanislavski methodu.

9. Hangi tiyatro yönetmenlerinin teknikleri oyunculuk derslerinde ağırlıklı olarak yer alır?

Tiyatro yönetmenlerinin teknikleri yoktur, sadece reji dili olabilir.

10. Türkiye'de eğitim veren kurumların müfredatlarına bakıldığında daha çok dikkat çeken yönetmen Stanislavski oluyor. Siz bunu neye bağlıyor, nasıl değerlendiriyorsunuz?

Temel oyunculuk yönteminin Stanislavski'nin metodu olmasına. Diğer farklı sahneleme biçimlerinin yol gösterdiği biçemlerdir.

11. Kurumunuzda verilen oyunculuk derslerinde epik oyunculuk, geleneksel tiyatro oyunculuğu ya da avangartların alternatif tekniklerine hiç yer veriliyor mu? Neden?

Farklı hocalar, farklı tekniklere yer veriyor.

12. Size göre sahnede bir yaşam gerçeğini taklit etmek ve seyirciye bunu inandırmak olarak kabaca özetleyebileceğimiz gerçekçilik mümkün müdür? Örneğin karşısında kanlı canlı bir Türk oyuncunun, Türkçe konuşmasına karşın o an için Juliet ya da Hamlet olduğuna seyirci inanıyor mu?

Cevap alınamamıştır.

13. Tiyatronun fiziki koşullarında seyirci oyuncuyla özdeşleşip onun oynadığı karakterin yaşadığı duyguyu o an hissedebilir mi? Oyuncu bunu sağlayabilir mi? Nasıl?

Empati kurmak mümkün. Oyuncunun duygusal gerçekliği hissedişi seyircide etki yaratabilir.

14. Oyun yazarlığı eğitiminde asal olarak öğretilen şeyin dramatik kurgu olmasını neye bağlıyorsunuz?

Tiyatronun dramatik bir sanat dalı olmasına.

15. Size göre bir yazarın metnine sahnelemede ne kadar müdahale edilebilir? Siz bu müdahaleyi hangi ölçülerde doğru buluyorsunuz?

Yazarın sözünü sakatlamadığı sürece müdahale edebilir.

16. Amaç gerçekçi bir sahneleme olduğunda yabancı oyunların çevirisinin buna izin verdiğini düşünüyor musunuz? Örneğin Türkçe konuşan bir oyuncunun Hamlet olduğuna ya da "Lanet olası sersem, seni aşağılık pislik." gibi cümlelerle konuşan bir Türk oyuncu seyirci için ne kadar gerçek olacaktır? Çeviri-uyarlama konusunda ne düşünüyorsunuz?

"Çeviri, dublaj ağzı" ne yazık ki büyük sorun.

17. Kurumunuzdan mezun olan bir oyuncunun temel oyunculuk ilkesi sizce ne olmalıdır?

İş ahlakı ve disiplin.

Görüşme 5: Erkek, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Tiyatro Bölümü

1. Bölüm başkanlığını yaptığınız İstanbul Devlet Konservatuarında hakim olan oyunculuk anlayışını tanımlar mısınız? Benzetmeci-gerçekçi, geleneksel, göstermeci oyunculuk gibi…

Üçü de bizim anlayışımıza aykırı, yeni bir kavram da oluşturamam. Bu okul bu kavramların altına sığınmaz. Şöyle anlatayım siz, eski yunan filozofu Sokrates'in bir sözü vardır, felsefe tarihinin en kısa en yaman sözüdür o. Nedir o? Kendini tanı. Felsefe tarihi yüzyıllardır bütün mücadelesini bu iki kelimenin peşine düşerek veriyor. Oyunculuktan yola çıkacak olursak oyuncu da kendini tanımaktan yola çıkarak kendini var edebilir. Bir korkuyu kendini tanıyarak yeniden üretebilir, yeni bir gerçeklik yaratabilir. Bunun için göstermeci tavır bize kesinlikle aykırı. Benzetmeci anlayışla ucundan kıyısından temas noktaları var ama yine tam bu anlayış değil.

Gerçekliğe benzetme anlamında söylüyorum bu sözü ben de zaten.

Şöyle diyelim o zaman gerçeği yeniden yaratmak amacımız. Bunun için dünyanın birçok yerinde kurslarda, okullarda, tiyatro eğitimi veren yerlerde hep bir iddia vardır. Nedir o iddia? Grotowski, Stanislavski vs. Ben bunların hiçbirine karşı

çıkmıyorum ama bunları oluşturan hocalar yaslandıkları psikolojiyi ve sosyal psikolojiyi iyi temellendiremiyorlarsa bence boşluktadır. Bütün bunların içinde son tahlilde vardığımız nokta elbette Stanislavski. Çıkış noktamızın o olduğunu söyleyebilirim. Ama bunun yanında başka şeyler de var tabii eğitimde belki sorularınızın içinde onlar da vardır. Bütün sanat dalları bizim ilgi alanımızda olmalı özellikle şiir ve müzik. Kendini tanıda söylediğimi insan sonunda somutlaştıracaktır, somutlaştırmak için yaslandığı birçok sanat dalı vardır ama özellikle şiir ve müzik sanatına çok yaslanmak zorunda, onlardan çok yararlanmak zorunda.

2. Stanislavski dediniz, okulların ders müfredatlarına baktığımızda da hep bu isme rastlıyoruz. Siz bu durumu neye bağlıyorsunuz? Neden ilk önce o geliyor akla?

Gerçekçi tiyatronun kuruluşunun en büyük yapı taşıdır. Diğerleri de ya ona tepki olarak ya kabul olarak doğduğu için Stanislavski diyorum. Bir de 19. yy. ve Rus Edebiyatı dünya edebiyatına damga vurmuştur. Bunlar birbirini tamamlıyor. 19. yy. Rus edebiyatı olmasaydı eğer sanırım Stanislavski de olmazdı. Gerçekçiliğe böyle bağlarım ben biraz önce de sosyal psikoloji ve ruhbilimine bağladığım gibi. Mutlaka çok sağlam bir temel olması gerekiyor. Bazıları kurslara gidiyor, geliyor, "Ben orada falan metodu öğrendim gelin yapalım." diyor. Ne yapıyorsun? Kendini kandırırsın. Neye dayandırıyorsun? Felsefesini yapmadan, psikolojisini oturtmadan bilmeyenleri kandırabilir ama bilenleri kandıramaz. Zaten insan hem sır hem sır değil. Biz insanı sahneye getiriyoruz değil mi? Hem basit hem karmaşık. Sorun orada. Bu basitle karmaşık arasındaki dengeyi çözebilmekte.

3. İnsanı yansıtan kişi oyuncu olduğuna siz de oyuncu yetiştirdiğinize göre sizin iyi bir oyuncudan beklediğiniz nedir? Yani başarılı, iyi bulmanız için oyuncu rolü yansıtırken ne yapmalı?

Tabii bu birkaç kelimeyle özetlenebilecek bir şey değil ama ne dediğini, ne söylediğini bilmeli. Söylediği önce kalbiyle kafasından geçmeli yani bunlar uzun süreçler değil saliselerdir o bakımdan seyirci samimi olanla samimi olmayanı çok iyi ayırır. Birçoğu oynar ama ezbere oynar, toz duman kaldırır ama bu söylediğim şeyi

kalbiyle kafası arasındaki dengeyi yakalamış oyuncu sanırım doğru yoldadır. Ne söylediğini bilecek. Tabii o 5N 1K'yı bilecek, o beylik bir şeydir ama doğru bir şeydir. Bütün bunları yaparken de estetiğin en önemli ayaklarından olan ölçüyü bilecek, ölçüyü bulacak. Ölçü bozulduğu zaman güzel bir şey başka tarafa doğru yamulabiliyor. Ama bunlar drajeler haplar değil, bunları açmam için benim ders yapmam gerekir. Yanlış anlaşılmasın, onu da mutlaka yazın. Çok basit, insan en karmaşık yaratık. Felsefe tarihi hala kendini tanı lafının peşinde.

4. Diyelim ki bir oyun sahnelediniz, seyirci izledi, başarıya ulaştığınızı seyircinin hangi tepkisinden anlarsınız?

Elbette seyircinin o sıcak anlardaki tepkisi önemli ama daha çok birkaç gün sonra yaşıyor mu seyirci bu önemli, iz bırakması önemli.

Düşünsel bir iz mi duygusal bir iz mi?

Hem düşünsel olabilir hem duygusal olabilir. İkisini birbirinden niye ayıralım? Sakıncası yoktur değil mi? Duygusal yanlarımıza da seslenebilir hem düşünsel yanlarımıza da seslenebilir. Tabii şu yeğlenebilir bazı tekstlerde: Ben burada yalnızca düşünsel yana sesleniyorum. O konuda da aynı şeyi söylerim. Birkaç gün sonra devam ediyor mu o düşünsel karıncalanmalar zihinde etmiyor mu? Etmiyorsa geçici olarak bir başarı sağlamışsınızdır, çok da alkışlanabilir ama o sıcak ilişki biraz aldatıcı olabilir. Ben birçok oyunu çok şükür bitti diye alkışlıyorum.

5. Öğrenciler oyunculuk, rol derslerinde metinlerden parça seçerken genellikle hangi tür metinlerden parçalar seçiyorlar?

İki tür parça seçimi var. Ben onlarla çalıştığım zaman dünya tiyatro tarihinin başyapıtlarını işaret ediyorum zaten. Şu oyun, şu sahne diyorum. Bir de onlar sınavlarda serbest bırakıldığı zaman onlar seçiyorlar ama benim seçtiğim metinlere gelince dünya tiyatro literatürünün başyapıtları. Eski Yunan'dan başlayıp Shakespeare, Moliere özellikle benim en çok çalıştığım Çehov diyebilirim ve bizim yazarlarımızdan isim vermek gerekirse Melih Cevdet Anday, Sabahattin Kudret Aksal, Haldun Taner gibi Türk tiyatrosunun klasikleri içinde yerini alanlar.

6. Peki bütün bir oyun çıkardığınız derslerde seçtiğiniz metinler neler?

Aynı şekilde, yine böyle. Tiyatro edebiyatından. Dayımın oğlu bir oyun yazdı gel sahneleyelim şeklinde değil. Bizde bir de şiir de çalışılır sınavlarda, şiir okumak zorundalar. Dayımın oğlu bir şiir yazdı ya da ben şiir yazmıştım aşıkken okuyum, yok öyle. Literatürde yerini almış olması gerekiyor.

7. Oyunculuk dersleri kapsamında yapılan sınavlarda öğrenciyi değerlendirirken neye bakıyorsunuz? Notunu verirken değerlendirme ölçütleriniz neler?

Hem basit hem zor bir soru bu. Nelere bakıyoruz? Metni anlamış mı? Ne kadar anlamış? Ne kadarını yansıtıyor? Bir parçayı alıp bir yere götürüp noktaladığında değişimleri nedir? Başlangıçla final arasında seyirciyi sarsacak belki çok iddialı bir laf olacak ama seyirciyi hafif sallandıracak bir değişim yoksa hiç gereği yok ki onu oynamanın. Bir şeyler evrilmeli, hem edebiyat adına hem oyuncu adına hem düşünsel anlamda hem duygusal anlamda değişmeli. Metni doğru yorumlayacak, doğru anlayacak, doğru sezinleyecek her zaman anlayamayabilir ama sezinler. Bazıları o kadar iyi sezinler ki siz kitaplar yazsanız boşunadır ama onlar istisna oyuncular yüz iki yüz yılda bir geliyorlar. Onlar için isim istemeyin var ama vermem.

8. Diyelim ki oyuncu karşı gerçekçi ya da absürt, soyut bir oyundan parça seçip oynadı tepkiniz ne olur, umut var mı, ondan beklenen ne?

Olmaz olur mu? Ne anlatmak istiyor ona bakarım. Önceden öyle kalıplar yok tekst ne diyor ona bakın. Birçok oyuncunun hatasıdır tekst ne diyor anlamadan, sezinlemeden tavır almak. Dıştan içe doğru bir gidiş olur ki bu yanlış olur. İçine giderek aydınlanmalı. Belki saymayı unuttum ama Beckett de olacak, Ionesco da ki zaman zaman çalışmışızdır. Saydığım yazarları dönem olarak saydım saymadıklarımı dışarıda bırakıyorum gibi bir şey anlamayın sakın. Arthur Miller, Tennessee Williams, söylediğim gibi tiyatro edebiyatının baş yapıtları. Onun içinde soyuttur klasiktir ayrımı yok, hepsi. Bir tek ayrım yapıyorum ben hoca olarak Çehov bir adım öndedir benim için. Bunu dahi yüksünmeden her yerde söylerim.

9. Mesela Çehov'da beklenen şey tam olarak inanması ya seyircinin. Hatta bir sözü de var yanlış hatırlamıyorsam bir bina varsa sahnede tam olarak gerçekmiş gibi kurun diyor, tamamen o anın gerçekliğine inandırmak istiyor seyirciyi. Burada sahnenin olanakları söz konusu ve ülkemizin olanakları da pek iyi değil. Sağlayabildiniz mi bu gerçekliği?

Çehov sahnelerken şöyle bir gerçek var ya çok kötü sahnelenir berbat edilir ya başarıya ulaşır. Bizim söylediğiniz maddi olanaklarımız sınırlı ama biz onları bir kenara bırakıyoruz. Benim Çehov'da anlatmak istediğim dert başka. Her okuyuşunuzda, her çalıştığınızda, her sene üç dört satırda bile yepyeni şeyler yakalarsınız. Onun için ben Çehov diyorum. Çok basit yazılmıştır değil mi? Çok basit yazıldığını sandığınız şey o kadar derin yerlere dokunur ki ve bunu yaparken de ben derin yerlere dokunacağım, sizi sarsacağım, tokatlayacağım diye öyle Shakespeare'deki gibi büyük güçler, enerjiler yoktur. Her şey buhar gibi ama öyle değil. Kaç sefer çalıştığım, sahneye koyduğum oyunları vardır, her seferinde "Ah şu varmış, vay canına!" dedirtiyor. Ama Shakespeare bunu dedirtmez, o neyse odur, o şiirin içinde vardır o. O şiiri anlarsınız, anlamazsınız, onu yansıtacak potansiyeliniz vardır ya da yoktur, şiirsel diline ulaştığınız zaman onu çözersiniz ama Çehov öyle değil. Bu benim fikrim. Mizah da var, acıma da var, insan sevgisi de var. Bunlar basit gibi kavramlar ama buram buram var. Zaman akışı Çehov'da somutlaşır, zaman akarken bize dokunur mu? Yok, fark etmeyiz. Ama Çehov'da sanki dokunuyor, dokunarak gidiyor. Başka bir benzetme yapacak olursam da bir gün kalkarsınız bakarsınız her gün baktığınız vadiye bir sis ağarmaya başlar aşağıdan yukarıya doğru Çehov da öyle, somutlaşıyor.

10. Oyuncu diyelim ki Nina'yı ya da Macbeth'i oynayacak onun metni anlaması için rolle ilişki kurması için kabaca ne gibi teknikler kullanıyorsunuz derslerde?

Vallahi şöyle söyleyeyim budur diyebileceğim bir teknik yok, öyle bir teknik yok, en azından bizde yok. Var diyenler de kendilerini kandırırlar diyorum. Teknik deyince sen sıkıştın al gibi bir şey anlıyorum ben. Tekniğe de zaten çalışarak ulaşırsın. Teknikten muradınız sanki şurada bir teknik var al gibi.

Kastettiğim şey öneriler, rolle doğru ilişki kurması için oyuncu nasıl yönlendirilebilir? Şöyle bak, böyle bak gibi…

Şöyle bak böyle bak yok bizde. Kendi duygularını tanı ve oradaki duygular artık senin duyguların olsun.

Kendi duygularıyla karakterin duyguları arasında köprü kurmak diyebilir miyiz buna?

Tabii, tabii…

Peki bir karakteri dıştan göstermek var mı bunun içinde? Mesela Brecht'in dediği gibi "Oyuncularımı hem oynatırım hem de oynamayı oynatırım." gibi.

Çok farklı bir anlayış Brecht'in anlayışı. O anlayışta benim söylediklerimle aykırılık var tabii. Ona saygı duyarım ama şair olarak beni okşamaz Brecht ama fikir olarak çok ilgilendirir. Tiyatroya yaklaşımına da öyle bakıyorum ben, tiyatroya yaklaşımında da öyle bir fark var, ondan yola çıkarak bir şey yapıyor. Zaten insan bir an oluyor içinde oluyor bir an oluyor içinde oluyor. Sahne bitiyor dışındasın kulise geçtiğin zaman, başlıyor içindesin, sahnede. Orada şu da var tabii, seyirci bunun bir oyun olduğunu algılasın. Bilmiyor mu seyirci bunun bir oyun olduğunu acaba, nereye gittiğini?

Peki algılamaması mümkün mü? Seyircinin bunun bir oyun değil de gerçek sanması mümkün mü?

Bu bir çağrışımdır, kendi düşünce ve duygularınızla sahnede yaşanan arasında bir çağrışım kurmanız gerekiyor amaç bu.

Şunu da sorguluyorum aslında seyirci sahnedekinin oyun olduğunu biliyorsa sahnedekiyle nasıl özdeşlik kurabilir, bu sizce mümkün mü?

Brecht eleştirisi yapmayalım sanki karşıymışım gibi oluyor. Şu kadar söyleyip kapatacağım bu konuyu Brecht'e daha yakın olanlar cevaplasın bu soruyu. İnsan doğar, belli bir yaşa gelir, öleceğini bilir. Öleceğini bilerek yaşamak, bu onun gibi bir şey. Bir çelişki var tabii. Şunu da ekleyebilirim ama gençlik yıllarımdan bu yana kötü oyuncular Brecht'e daha çok sahip çıkmışlardır. İyi oyuncu olamayacağını anlayanlar çünkü orada zaten dışarıda olma, içeride olma, bunun bir oyun olduğu vurgusu, oynayamıyor e zaten bu oyun… ne demek istediğimi anlıyorsunuz değil mi? Hakikisini de ben Türkiye'de seyredemedim.

Sizde biliniyor mu? Böyle bir teknik var mı onu öğrenmek istedim.

Yok, maalesef. Bol bol şiir okusunlar, söyleyeceğim tek şey bu.

Neden şiir bu kadar önemli?

Düşünün anlarsınız. Düşünün onu da ben söylemeyeyim. İki yıl sonra gelin böyle demiştiniz diye, açıklayayım. Bütün oyuncuların iyi olup olmadığını nasıl test edebilirsiniz? Okuduğu şiirlerle iyi olup olmadığı ortaya çıkar. Genco çok iyi bir oyuncu, Genco müthiş bir şiir okuyucusudur. Gelmiş geçmiş en iyi aktör Müşvik Kenter çok iyi bir şiir okuyucusudur. Ötekiler toz duman kaldırır şiir tek kelimeyle dünyaları anlatmak zorundadır. Bence bütün hocaların, oyuncuların düşünmesi gerekiyor bunun üzerine.

11. Kurumunuzda okuyan oyuncunun temel ilkesi, oyunculuk düsturu ne olmalıdır?

Önce adam olmalı, sonra adam olmalı sonra da adam olmalı. Dürüst olmalı, dürüst insan zaten samimi ve içtendir.

Geliştirmesi için tavsiye ettiğiniz şey ne? Mesela gözlem mi?

Bir sürü şey vardır, gözlemden tutun beden egzersizleri, duygu eğitimi vardır, bir sürü şey vardır, üç beş şeyle anlatamayız. Hayatın kendini çok iyi kavramalıdır. Hayatın her alanını… Yerine göre hangi meslektense o insan olabilmeli. Hayata bakabilmeyi kavramalı, 365 derece gözü olmalı. Her tarafında, ensesinde de gözü olmalı.

12. Çevirilerde yaşayan Türkçeye uymayan sözleri değiştiriyor musunuz? Mesela "Nesin sen? Bir çeşit ahmak mı?" gibi…

Tabii. Canına bile okurum hiç çekinmem. O benim dilimi karşılamıyorsa… O hissedilir, takır tukur olur ama mesela öyle bir çeviri vardır ki hiçbir şeyini değiştiremezsin. Siyavuşgil'in Cyrano de Bergerac'ının neresini değiştirebilirsiniz? Bu kadar güzel mi çevrilir bir oyun, metin?

13. Bir yazarın metnine müdahale edilmesine nasıl bakıyorsunuz? Müdahale edilmeli mi? Ne ölçüde?

Ben yazara saygı duyulmasından yanayım. Yabancı dilden çevrilen metinlerde bir aracı var. Müdahale ettiğiniz yazar değil aracıya müdahale ediyoruz.

14. Yani sizin seyirciden beklediğiniz şey tam olarak olana inanmak yerine böyle bir olay var bunu izle ve bundan bir anlam çıkar mı? Bu duyguları yaşaması gibi bir beklentiniz var mı seyirciden?

Oyuncu bir dünya problemini çözmez, oyun iktidarları alaşağı etmez. Kandırmayalım kendimizi. Sınırlarımızı bilelim çok fazla anlamlar yüklemeyelim. O zaman ipin ucunu da kaçırıyoruz. Seyret bu oyunu ister eğlen, ister ağla, ister düşün ister gül. Ama dünyada böyle bir şey var ve çağrışım dünyan zenginleşsin, çağrışımsız sanat olmaz. Herkes kendine göre bir sonuç çıkarsın. Hani diyor ya Orhan Pamuk "Bir kitap okudum hayatım değişti." Onun gibi. Ne diyor Nazım Hikmet? "Benim şiirimde aşıklar aşkını bulsun. Memleket hasreti çekenler onu bulsun. İktidara baş kaldırmak isteyenler onu bulsun." diyor. Bir tarafından yakalayıp daraltmanın anlamı yok. Ama bazı oyunlar var tek bir duygu üzerine gider. Cimri ne yapar? Cimriliğin bütün safhalarını enine boyuna büyüteç altına alır. O ayrı ama o tiptir zaten.

Oidipus gözünü oydu diye ona acıdığımda üç gün sonra evime gittiğimde bana kalacak olan şey ne?

Bütün kaba duygularından arınmış olmak.

Bir başka oyun izleyene kadar mı?

Yoo… O insanda yer eder. Niye sanata yakın insanlar daha incedir, daha zariftir?

15. Oyun yazarlığı eğitiminde, okulların müfredatlarında ya da devletin tiyatro kurumlarında tercihin hep dramatik kurgudan yana olduğunu görüyoruz. Siz bunu neye bağlıyorsunuz?

Dramatik kurgu dışındaki alternatifleri söyler misiniz?

Geleneksel tiyatroyu model alan oyun yazımı, göstermeci oyunlar gibi

Yelpazede hepsine yer var. Hepsi de olmalı ama bunu müzik alanında daha iyi anlatabilirim. Bana müzikte sorsanız hepsine yer var derim ama klasik müzik ayrıdır, bu bunun gibi bir şey. Tiyatroda da böyle, hiç şaşmaz. Arada kavga varsa ciğere

uzanamayan kedi hesabıdır. Gelenekçi ötekine uzanamadığı için ona mundar diyecektir. Hepsine yer var çünkü hayat böyle zengin. Türkiye'de hocaların durumunu da bilmiyorum. Yeterli hocalar mı ders veriyor oyunculuk konusunda bunu bilmiyorum.

Mesela oyun yazarlığı bölümlerinin adı bile dramatik yazarlık.

İddialı çok güzel isimler var ama onları verecek insanlar önemli. Oyunculuk dersi bu işin kalbi, beyni ama sağda solda bu dersi veren hocaların potansiyeli ne? Bu konuda yeterli bilgim yok.

Alternatifler olabilmesi için yeterli olmak mı gerekiyor?

Evet çok yeterli olmak gerekiyor.

Peki haklim anlayış gerçekçilik ama diyelim ki absürt bir oyun çalışıyorsunuz, bunu çalışırkenki yöneliminiz ne?

Tamam çok iyi oldu. Şimdi 60lı yılların başında Ionesco Fransa'da yeni yeni palazlanmaya başlıyor. Alternatif tiyatrolarda falan yeni oynanıyor. Grup oyuncuları ki kimler var içinde o yıllar delikanlılar, Genco Erkal, Çetin İpekkaya, Ani İpekkaya vs. Grup oyuncularında kimler varsa… Ionesco oynamak istiyorlar. Kel Şarkıcı olabilir Sandalyeler olabilir hangi oyun olduğunu unuttum. Mektebi Sultani'den mezun oldukları için, Fransızca da bildikleri için çalışmaya başlıyorlar ama işin içinden çıkamıyorlar bir türlü. Her çıkamayışta mektup yazıyorlar Ionesco'ya. Ionesco da sabırla cevaplıyor. Ama yine bir türlü çıkamıyorlar işin içinden. Son mektup ne biliyor musunuz? "Beyler, ben klasik bir yazarım." Başka türlü bunu somutlaştırayım. Picasso o kübizmde modern resmi yaparken eski Mısırdan yararlanmıştır. Absürdü inanılmayacak kadar gerçek diye tanımlayabiliriz Türkçede.

Görüşme 6: Kadın, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı

1. Dramatik yazarlık eğitiminde kullandığınız kaynaklar, referans aldığınız isimler nelerdir?

Kendi derslerim için bir şey söylemem zor çünkü ben 3. Ve 4. Sınıf derslerine giriyorum ve orada oyun yazmaya başlamış oluyorlar zaten. Dolayısıyla artık bir yeri referans göstermiyoruz çünkü dramaturgi dersleri var ondan önce aldıkları işte daha

küçük sınıflardaki yazarlık dersleri var oralarda eldeki mevcut kaynaklar işte herkesin bildiği Turgut Özakman'ın kitabı, Lajos Egri'nin kitabı falan onların üzerinden geçilmiş oluyor, temel kavramları öğrenmiş oluyorlar. Dolayısıyla artık 3. Sınıf 4. Sınıf oyun yazma aşamasına gelindiğinde özel olarak bir referansa ihtiyaçları olmuyor kuramsal bir kitaba yani.

2. Dramatik yazarlık eğitimi veren kurumlara bakıldığında hep Aristoteles'in Poetika eseri temel alınıyor, referans alınıyor. Sizce bu neden kaynaklanıyor?

Çünkü dramatik yapıyı öğrenmek için temel kitaplar. Kuşkusuz Aristoteles okunarak oyun yazarlığı öğrenilemez. Fakat biz zaten onu bir yazarlık kaynak kitabı olarak kullanmıyoruz. O Antik Yunan oyunlarını okumak adına bizim için bir kaynak. Neyin neden nasıl yapıldığını tüm yönleriyle kavramak için hem de işte kavramları öğrenmek için. Dolayısıyla tiyatro tarihi ve dramaturgi eğitimi hep aşağı yukarı Antik Yunan'dan başladığı için Aristoteles aslında onun yan okuması yazarlık eğitiminden çok. Herhangi bir okulda şöyle bir şey deneniyor mu zannetmiyorum. Bizim yaptığımız bir şey değil. Şimdi Antik Yunan tragedyasına benzeyen bir tragedya yazalım diye bir çalışma yapılmıyordur büyük bir ihtimalle. Yazarlığı destekleyen şey bu türden dramaturgi ve oyun okuma dersleri aslında. Dolayısıyla biz yazarlık derslerinde olabildiğince uygulamayı öne çıkarmaya çalışıyoruz. Öğrenciler yazıyorlar, malzemeyle geliyorlar, o malzemeler derste okunuyor ve üzerine konuşuluyor. Yani bu dersler için temel aldığımız şey üzerinde durdukları birikim. Ama o birikim dediğim şey öyle karmaşık bir birikim ki izledikleri filmler de buna dahil. Sizin o birikimin tamamını kontrol etmeniz, şekillendirmeniz, belirlemeniz mümkün değil. Nelerden beslendiyse onunla geliyor derse ve onların tamamı kontrol edilebilir kaynaklar üzerine kurulmuş olmuyor. Bu kötü bir şey değil, bunu nasıl manipüle edebileceğimiz üzerine düşünmek gerekiyor. Benim mesela son zamanlarda en belirgin saptadığım değişiklik şimdiki yazarlık öğrencilerinin eskiye oranla sinema sanatıyla çok haşır neşir olması. Çünkü çok kolay ulaşılabilir bir şey. İnternetten hepsi haftada en az dört tane üstelik çok iyi örnekler izliyorlar. Çoğunun zihinlerinde artık bir kamera var. Ben bir zaman bu fikre çok direndim,

zihinlerindeki kameradan kurtulmaları gerektiğini anlatmaya uğraştım. Bu şu türden zaaflara neden oluyor. O kamera zihinde olup da ellerinde olmadığı için şöyle basit hatalar yapıyorlar: kadın çekmeceyi açar ve kocasının bıraktığı mektubu görür. Ama bir saniye, seyirci bunu görmedi. Bu basitlikte hatalara yol açıyordu ve ben direniyordum fakat bir zaman sonra fark ettim ki buna direnmek yerine bunun o kuşağın yazdıklarında tiyatro sahnesine doğru çekilmesi gerekiyor. Kimi zaman gelen malzemeye bağlı olarak bu yönde çalışmaya çalışıyoruz. Mesela sinematografik etkilerden nasıl teatral sonuçlar çıkarılabilir üzerinde duruyoruz.

3. Öğrencilere verilen uygulama ödevlerinde farklı tür yazım denemeleri yapılıyor mu? Mesela bu hafta absürt oyun yazma haftaya epik oyun yazma ödevi gibi ödevler veriliyor mu?

Hayır vermiyoruz. Ben o yapının nasıl kurulabileceğine ilişkin bir temrinin sınıfta kurulabileceğini düşünmüyorum. Ama mesela şu tür çalışmalar yapıyoruz. Bizim yazarlık öğrencilerinin oyunculuk öğrencileriyle birlikte aldığı Sahne Metni diye bir ders var. Bu dersteki temel fikir şu aslında: yazdıkları şeyin oyuncularla derste birebir çalışılması ve eve gidip o metnin üzerinden geçip bir sonraki derse metni yine getirmek. O derste birkaç senedir Oidipus'un sahne dışını yazıyoruz. Bu mimetik malzemenin diegetik bir malzemeyle ya da diegetik bir malzemenin mimetik bir malzemeyle yer değiştirmesi demek. Orada Sphensk ile karşılaştığı sahneyi duyuyorsunuz fakat bunun nasıl bir mimetik malzemeye dönüştürülebileceği üzerine düşünmek gerekiyor. O tür sahne dışını içeren modüler parçalar yazıyorlar ondan sonra da onu bir dramaturjik fikirle bir araya getirmeye çalışıyorlar. Şunu anlamaya çalışıyoruz: aynı hikaye çuvalına dalıp bu kez orada diegetik olan bir şey mimetik hale getirildiğinde ya da oyun o biçimde ters yüz edildiğinde, Sofokles'in sahnenin dışında bırakmayı tercih ettiği şeyler sahneye getirildiğinde aynı hikayeye mi ulaşılıyor? Aynı hikayeye ulaşılmadığını görüyorsunuz. Çünkü başka sonuçlar çıkmaya başlıyor, başka odaklar beliriyor. Buna yine Aristotelyen yapı diyebilirsiniz ama olmadığını görüyorlar. Çünkü artık oradaki amaçların çok ötesine geçiyor, çok başka bir şey oluşmaya başlıyor. Dolayısıyla metinlerin içine sızmak, o metinlerle başka ne yapılabileceğini anlamaya çalışmak, sadece çağdaş metinlerle değil

klasiklerle çalışırken de o metinlerle neler yapılabileceğini anlamak açısından iyi bir yol. İyi de sonuçlar oluşturuyor öğrenci üzerinde. Hem dediğim gibi o yapıyı daha içeriden anlıyorlar, ne bir arada tutuyor o yapıyı hem de onu kaçınılmaz bir biçimde kırmış da oluyorlar. Antik Yunan'ın hep göz ardı ettiği, gözlerden sakındığı sahne dışı denen bir yeri bir bakıma sahneye davet etmiş oluyorsunuz. Bu bir bakıma denebilirse başlı başına bir kırma biçimi.

4. Farklı türlere yönelik ödevler verilip denemeler yapılsa sizin için bir faydası olmaz mı?

Bence bunun şundan bir farkı yok: Tanzimat döneminde de, Cumhuriyet döneminde de tiyatro bürokrasisi şöyle genelgeler yayınlıyor, diyor ki iç insana ihtiyacımız var bizim Materlink gibi Ibsen gibi oyun yazın. Fakat yazılamıyor. Sarah Kane okutup Heiner Müller okutup onlar gibi oyun yazın demenin bundan bir farkı yok bence. Ionesco gibi yazalım hadi Beckett olalım. Yani zaten Ionesco, Beckett ya da Stoppard okuduklarında büyük ihtimalle Ibsen'e duyduklarından daha fazla yakınlık duyuyorlar. Hiçbir yazarlık hocası karşısına Stoppard gibi yazılmış bir oyun getiren öğrencisine bu ne ama bu dramatik olanı içermiyor demez. Belki vardır ama bu benim için bir hayal. Keşke biri böyle bir metinle gelse… O konuda ne yapın edin sakın o gerçekçilik gömleğini üstünüzden çıkarmayın demiyoruz ki. Böyle bir şey asla söylenmiyor ama kendini savunabilir bir yapı kurmalarını istiyorum. Bu kavramlar insanı zorlayan kavramlar. Bir yandan seyirci olarak da okur olarak da şu soruyu sormak bizim hakkımız: Ben bunu okumaya neden devam ediyorum? Bu meşru bir sorudur. Bunun adı sürpriz olur, merak olur, sahnede bakılacak bir şey var mı gerçekten olur. Bu soru o kadar arkaik ve demode olmayabilir. Sayfalarca biri suyun akışına yazabilir ve bunu bir oyuncu anlatıcıyla verebileceğini söyleyebilir ama benim şu hakkım meşrudur: ama bu çok sıkıcı ve burada hiçbir şey olmuyor deme hakkım var. Yani zaten bu eğitimin sistematik olamayan kısmı bu… Dersi veren kişinin zevki, dünya görüşü ve beğenisiyle öğrenciyi yönlendirmesi arasında doğrudan bir ilişki var yani kendinize eğer o türden sınırlar koymuyorsanız öğrenciye de koymamaya çalışıyorsunuz. Tersine onun ufkunu açmaya çalışıyorsunuz ama dediğim gibi bu hiçbir zaman şu demek değil. Bazen öğrenci bunun altına adımı

saklasam da Ionesco yazsam kabul ederdiniz diyor. Öyle değil tabii ben onu ayırt edebilecek durumdayım. Orada çalışan ya da çalışmayan şeyi görebilecek durumdayım mesele o değil. Bu o kadar kolay teorize edilir bir şey değil. Oyunculukta nasıl yansıyacağınız hissedebiliyorsunuz, sahneye neyin sahnede iyi durduğuna ilişkin sezgileriniz ve deneyimleriniz var dolayısıyla öğrenciye ona göre bir şey söylüyorsunuz. Biliyorsunuz ki bu sahnede çalışmaz. Bunu sadece "Aristotelyen değil"den kalkarak söylemiyorsunuz.

5. Öğrenci ders ya da sınav kapsamında yazdığı metni getirdiğinde onu nasıl değerlendiriyorsunuz? Neye göre başarılı ya da başarısız buluyor, not veriyorsunuz? Kabaca nelere bakıyorsunuz?

3 ve 4te farklı çalışmalar yaptığımız için ölçülerimiz de farklı. 3. Sınıfta bir oyun proje dosyası hazırlamalarını istiyorum. Yazılmamış ama her bir sahnesinde ne olacağı tespit edilmiş bir oyun. Önce geniş bir hikaye çuvalı yazmalarını istiyorum. O büyük hikaye çuvalında karakter öykülerinden çocukluklara değin her şey var. Onun içinde bütün bir imge vereni var. Sonra onun olay dizisini oluşturmalarını istiyorum. Hikaye nereden başlayacak, sahne açıldığında ilk ne göreceğiz? Her sahnede ne görüyoruz, ne öğreniyoruz, ne ekliyor bu sahne metne? şeklinde oyunun bir şemasını çıkarmalarını istiyorum. Sonra oyun kişilerinin seslerini içlerinde duyup duymadıklarını anlamaları için de kendilerine ilginç gelen bir sahneyi yazmalarını istiyorum. Proje dosyası bundan ibaret oluyor. Bu, o dosya ne zaman çıkarılsa oyuna çevrilebilir demek. Çünkü diyaloglarıyla oyun yazmak her zaman bir sömestre sığacak bir şey değil ya da öyle bir mesele buluyorlar ki ama henüz o kişileri konuşturacak durumda değiller. Benim orada yapmaya çalıştığım şey ne zaman ellerini atsalar yazabilecekleri bir oyun dosyasıyla çıkmaları buradan. O dosyada öykünün sağladığı olanaklar yeterince karşılanabilmiş mi, o evren o olay dizisiyle tam olarak yansıtılabiliyor mu, olay dizisi kendini iyi bir yapı üzerine kurabiliyor mu, oyunun zamanla kurduğu ilişki o hikayenin çağırdığı zamanlama biçimi mi, atlayarak mı ilerleyecek, geri mi dönecek, sondan mı başlayacak gibi şeylerle çalışıyor oradaki not verme sistemi. Üçüncü sınıfta benim şok tiyatrosu dediğim bir şey var onu yazmalarını istiyorum. Bunlar böyle on dakikalık çok kompakt oyunlar.

Genellikle bir meselemiz oluyor ve o mesele üzerine konuşuyoruz uzun uzun. Hangi kavrama yakından baksanız orada zaten bir şey uğuldamaya başlıyor. Diyelim ki vicdan konusu üzerine, onun daha çok sahnesel olanaklarını kullanan, söze dayalı olmayan bir şey olmasını bekliyoruz. Sahne metni dersinde öncelikli olarak o metinler denenmeye çalışılıyor. Son sınıfta da tek perdelik oyun yazdırıyorum. Orada kulakları olup olmadığını sınama şansı yakalıyorum, diyaloglara bakıyorum. Tek perdelik oyun olduğu için dramatik yapı kısmen gevşiyor. Ya kompakt bir şey olmak zorunda ya durum oyununa gitmek zorunda. Çıkış noktası vermiyorum tamamen özgün bırakıyorum.

6. Türkiye'de eğitim veren bu bölümlerin adının "dramatik" yazarlık olmasının nedeni ne sizce? Dramatikle kastedilen, vurgulanan ne olabilir?

O YÖK şeması, onu değiştirmek çok zor bir şey. Bölümü kapatıp yeni bölüm açmak gerekir. Dramatik yazarlık denince içine yalnızca oyun yazarlığını almıyor olma ihtimali yüzünden herhalde zamanında öyle denilmiş. Bilmiyorum ilk koyanlar ne düşünmüştür. YÖK muhtemelen sordu bölümlere bu ismi verirken ama tabi biz yoktuk o zamanlar. Edebiyatın tiyatroda hakim olduğu yıllar boyunca dramatik repertuar denildi buna, piyes yani karşılığı dolayısıyla üstüne çok uzun uzadıya düşünüldüğünü sanmıyorum o zamanlar. Ve yani açılan tiyatro bölümleri olduğunda YÖK o şemayı veriyor diyor ki al sana bu şema, bunları açabilirsin, bunlar senin bölümlerin. Orada çok orijinal bir şey yapmak mümkün değil ama bölümlerin altındaki derslerin ismi çeşitlendirilebilir öyle bir şeye ihtiyaç duyuluyorsa. Biz mesela sahne metni diye ders açıyoruz.

7. Bu bölümün adının dramatik yazarlık olması da eğitimde ağırlıklı olanın dramatik kurgu olmasına neden olmuş olabilir mi?

Olabilir. O zamanki alışkanlıktan olabilir. Burası sonuçta 60 70 yıllık bir kürsü. O zamandan beri aşağı yukarı aynı mekanizmayla yürüyor. Ama dediğim gibi artık öyle bir engel var, YÖK şeması belirlenmiş durumda.

8. Sahnede kanlı canlı önünde duran, Türkçe konuşmasına rağmen Juliet'i oynayan bir oyun kişisiyle seyirci gerçekten özdeşleşebiliyor mu? Sahnenin fiziksel olanakları çerçevesinde onu Juliet olarak Nina olarak kabul etmek kolay mı?

Bu bir konvansiyon meselesi. Ben kabul edebildiklerini düşünüyorum. Beni daha çok şaşırtan şu, üzerine çalışılsın da istiyorum, başka yerlerde de söyledim. Bir zamanlar İstanbul Türkçesi Türkçelerden bir Türkçe olduğu halde eğitimde temel alınmış. Şimdi bakıyorsunuz Türkiye'nin her yerinde bölüm açıldı. Erzurum'da bölüm açıyorsunuz ama Erzurumlu çocuğu bölüme alamıyorsunuz. Karadeniz'de bölüm açıyorsunuz ama Karadenizli Erzurumlu çocuğu bölüme alamıyorsunuz. Türkiye'deki ses konuşma hocaları kolay nötralize edilebilir ağızlarla çalışmayı tercih ediyor. Rusça konuşmadıktan sonra Nina ister Diyarbakır ağzıyla konuşsun ister İstanbul Türkçesiyle konuşsun. Bunun tersiyle ilgili o kadar çok örnek var ki. Tarsuslu bir ekip Ankara'ya festivale gelmişti oyun oynamak için, ağır bir şey çalışmışlardı. Hepsinde ağır bir şive var ve seyirci sahnede şive duyduğunda gülmeyi biliyor yalnızca. Onlar İstanbul Türkçesiyle konuşsalar seyirci açısından sorun yok ama kendi şiveleriyle sahneye çıktıkları zaman bunun komik bir unsur olduğunu düşünüyorlar. Türkiye'de o berbat konvansiyon yüzünden başka türlü konuşturamazsınız. Başka bir şiveyle oynayamazlar. Rusça oynamadıktan sonra ne fark eder ki o şiveyle bu şiveyle oynaması. Ama bu ancak komedi unsuru olarak kabul ediliyor seyirci gülüyor, biraz sonra da reddediyor onu izlemeye devam etmeyi. O örnekte boşaldı sahne. O çocukların durumu açısından korkunç trajik bir görüntüydü. Çoktan o gırtlakla nasıl oynanacağının düşünülmüş olması gerekiyordu. Bütün doğu, onların sesi çıkmıyor mu, iki saat sonra kesiliyor mu kafa sesi çıkaramıyorlar diye. Hançeresiyle kıymetleri koparıyor, birilerinin çoktan ona dönmüş olması gerekiyordu. Bu tür eğitimlerin nasıl verileceğinin, hançerenin nasıl geliştirileceğinin… Çünkü biz burada sadece kafa sesiyle eğitim veriyoruz. Tüm ses konuşma dersi sesi öne getirmekle ve İstanbul Türkçesi konuşmayı öğretmekle geçiyor. Ben yeni bölümler açıldıkça buna dönük bir çalışma yapılsın çok istiyorum. Doğuya gidecek konuşma hocasının da o gırtlakla nasıl çalışacağını bilmesi gerekiyor. Gırtlağını boz ve sesini öne getir dediğinizde o çocuğun sesini kastıra

etmiş oluyorsunuz çünkü yirmi senedir oradan konuşuyor. Ayrıca haksızlık da, neden öyle konuşsun ki? Oraya gelene kadar çoğu sınavlarda eleniyor. Bölümün özel olarak kontenjan ayırması lazım o da tuhaf bir şey. Bölüme diyelim ki aldın ne tür bir metotla eğiteceksin? Bilmiyorsun ki, öyle bir eğitim almamışsın. O yüzden her yer yara, her yerde çözülmemiş birçok şey var.

9. Peki seyirci olarak siz sahnedeki karakterle özdeşlik kurabiliyor musunuz? O etkiyi alabiliyor musunuz?

Dediğim gibi o bir konvansiyon meselesi. Sinemayı düşünelim mesela. Alman faşizmini anlatan İngiliz oyuncularla çekilmiş filmler var. Bize Alman olduklarını hissettirmek için tuhaf bir İngilizceyle konuşuyorlar. O bile konvansiyonun bir parçası. Biraz uzaklaştığında ne saçmalık diyorsun. Hart hurt İngilizce konuştun mu neden inandırıcı olsun ki? Ama o konvansiyon gereği eğer içine girmeyi bir kez kabul edersen onu özel olarak sorgulamıyorsun. Bilmiyorum, üzerine düşündüğüm bir şey değil. Konvansiyon o demek zaten, üzerine düşünmediğin bir şey.

10. Ödenekli tiyatroların geçmişten bugüne repertuarlarına bakıldığında ağırlıklı olarak sahnelenen oyunların klasik oyunlar ya da gerçekçi metinler olduğu görülüyor. Yeni arayışlar sınırlı kaldığı ve özel tiyatrolar tarafından yapıldığı görülüyor. Sizce bu neden kaynaklanıyor?

Çünkü iyi sanat yapıtının klasikleşmiş olması gerektiğine ilişkin bir temel fikir var. En iyi yazar ölü yazardır fikri gibi. Bir şey ancak öldüğünde ve bizden uzaklaştığında onun kıymetini biçebileceğimiz fikri. Bir yandan bunda risk almamaya ilişkin bir yan var. Üstünden seneler geçtiği halde hala orada bir yerde duruyor hissini verdiği zaman daha kolaycı biri için onunla çalışmak daha kolay oluyor. Burada bir mütekabiliyet ilişkisi olmadığını gösteren bir şey var. Ödenekli tiyatroların repertuarına baktığınız zaman evet en çok bunlar sahnelenmiştir ama yenilikçi yerli metinlere oranla yenilikçi yabancı yazarlar da daha çok sahnelenmiştir. Orada da tuhaf bir biçimde referans noktası şu: birileri gidiyor batıda iyi yayınevinde basılmış oyunları topluyor, onlar çevriliyor, bir yönetmenin hoşuna gidiyor ve birkaç batı kurumunun onayından geçmiş metinler onlar, Londra sahnelerine çıktıysa Türkiye

sahnelerine çıkmayı da hak edeceği düşünülüyor. Burada yeni bir yazarın getirdiği belki çok daha üstün bir metni neyle okuyacağını bilmeyen bir dramaturg, onu nasıl kullanacağını da yönetmene hangi aşamada önereceğini de bilmiyor. Artık şunu biliyoruz insanlar rahatlıkla batıya gidiyorlar oyun izliyorlar gelip üstelik izlediklerinin aynısını yapıyorlar. Bu çok risksiz bir yöntem. Yeni metin hiç mi çıkmıyor? Dramaturginin çöplüğüne bakmak lazım. Kaç oyun ne tür sebeplerle reddediliyor? Çoğu çok şikayet ediyor çok kötü oyunlar geliyor diye. Haklı olabilirler ama bir kısmı gözlerinden kaçıyor olabilir. Burada bir şey yok dediği metin sahnede yönetmenle çalışıldığında çok parlak bir şeye dönüşebilir. Orada çok hunhar ve kolay bir okuma yöntemi olduğunu düşünüyorum. Alternatif yerli metinler varsa alternatif yabancı metinlere oranla çok daha şanssızlar. O isimler ezici isimler tabi. Heiner Müller rüştünü çoktan ispat etmiş, Avrupa'da oynanmış bir oyun yazarı. Bu da kabul edilebilir görünmeye başlıyor bir süre sonra.

11. Çeviri oyunların dili konusunda ne düşünüyorsunuz? Seyirci sahnede kendine uzak ifadelerle konuşan bir karakteri nasıl sahiplenebilir? Siz oyun sahneleseniz çeviri oyunların diline nasıl müdahale edersiniz?

Ederim. Benim için çeviride neyin gözetildiği önemli. Tersi de söz konusu. Biri son derece çeviri kokan bir dille Türkçe oyun da yazabilir. Ama öbüründe iki temel görüş var. Biri onun kulağa Türkçe doğallığında gelmesi. Ama tek bir çeviri anlayışı yok ki. Benim üzerine çok düşündüğüm bir şeydir. Walter Benjamin der ki: Çevirinin çeviri olduğunun hissedilmesi lazım. Yani bu dildeki yabancılığın… Gerçekten neyi gözettiğiniz önemli. Nina'ya inşallah dedirtmek de sorun değil mi? Biz inşallahı inançla söylemiyoruz, inançsız biri de inşallah diyebilir. Sahnedeki Ibsen oyuncusuna inşallah dediğimizde bu bizim kulağımıza çok hoş gelecek, tırmalamayacak belki ama başka bir bağlamda baktığımızda son derece absürt. O kadar kolay çözülebilir bir şey değil. Elbette biz öyle küfretmiyoruz, küfrün oradaki gibi geçmesi için bir neden yok ama fikri uca taşıdığınız zaman her ikisinde de tuhaf bir şeyle karşılaşıyorsunuz. Onun çok buralı gibi görünmesinde de sorun var çünkü buralı değil onlar.

12. Öğrencinin oyununda dille ilgili sorunlarla karşılaşıyor musunuz? Öğrenci diyalog yazmakta zorlandığında, çeviri kokan bir dille yazdığında, kitabi cümleler kurdurduğunda bu sorunu aşması için derslerde onu nasıl yönlendiriyorsunuz?

Bunu en çok sahne metni dersinde sınıyoruz. Oyuncular konuşmaya başladığında kendileri de metni sevmiyorlar zaten. Orada daha sahici bir duygu yaratabilmek için, ben ona gerçekçilikten çok sahicilik diyorum, sahicilik hissi yakalayabilmek için o cümlenin yarıda kesilmesi gerektiğini fark ediyorlar. Kişinin niyeti, ne söyleyeceği ilk üç sözcükle anlaşılıyorsa dördüncü sözcüğü eklememeyi öğreniyorlar. O bir yalınlaşma biçimi zaten. Onun çok önemli olduğunu düşünüyorum. Sahnede amatörce bile olsa, okuma tiyatrosu biçiminde bile olsa oyuncudan duyduklarında, bir duyu daha eklendiğinde, kendi yazdıkları şeyi kavramalarına ilişkin onun çok işe yaradığını düşünüyorum, çok çalıştığını düşünüyorum ve oyunculuk ile yazarlık öğrencilerinin o kazyonda daha çok bir araya gelmeleri gerektiğini düşünüyorum. O yüzden ben bu sahne metnini istediğim gibi dört dörtlük yapamıyorum ama temel fikir bu oyuncularla yazarların yan yana gelmesi ve yazarların metinlerini oyuncuların ağzından duymaları. O zaman zaten söylediklerinin ne kadar kitabi kaldığını, bir insan tarafından neredeyse söylenemeyecek bir şey yazdıklarını kendileri yakalıyorlar. Hiçbir zaman tek bir biçim yok ki. Brecht şunu yapmaya çalışıyor ya bir yandan da, diyor ki: oyuncunun bu sözü nasıl söyleyeceği o söze nakşolmuş olmalı. Bu fikri beğenirsiniz beğenmezsiniz ama buna doğru yazmaya çalışıyor ya da oyuncunun ağzında çok döndüremeyeceği, çeviremeyeceği biçimde yazıyor ki her seferinde ne dediği üzerine düşünsün. Ay ne kadar akışkan, ne güzel akıyor, her zaman işe yaramıyor sahnede. Ne yapmaya çalıştığına bağlı olarak değişir o yüzden bunun bir tarifini vermek, bir reçetesinin olması, şöyle yazarsanız, hep devrik cümle kurarsanız, hep sözleri yarıda bırakırsanız değil mesele.

13. Türkiye'de oyun yazan, oyun yazarı olarak kabul gören kişiler genellikle bu kurumlarda mı eğitim almış oluyor? Neden?

Bakmak lazım, kaç oyun yazarlığı mezununun oyunu oynuyor bir yerde. Nedenini bilemiyorum ama zaten yazar olarak ün yapmış birinin oyununu kabul etmek daha

kolay olabilir. Refik Erduran gibi senelerdir oyunları oynanan biri yeni bir oyun getirdiğinde daha sorgusuz sualsiz kabul ediliyor olabilir, onlar zaten yönetmenlerle birtakım ilişkiler kurmuş durumdalar. Ona zaten gönderiyor oyununu ama yeni mezun birinin oyunu için böyle bir şey yapması… Hoş bir şey de değil bence zaten bir oyun yazarının kolunun altında oyunla kapı kapı dolaşıp bir okur musunuz demesi. O mekanizmanın kendiliğinden kurulması, yönetmenlerin o yeni metinleri zaten merak ediyor olması gerekiyor. Hakikatten mesele sadece yazarlık değil. Ben bir zaman bir gazeteye öyle bir yazı yazmıştım. Dönüp dönüp oyun yazarlığına vurulan bir şey var, eğitim anlamında demiyorum. Ama Türkiye'de her zaman bir oyun metni sorunu olduğundan söz edilir ama ben aynı sorunun daha büyük bir yansımasının rejide, reji masasında olduğunu düşünüyorum. Benim Zaman, Zemin, Zuhur'da iddia ettiğim de buydu. Gelen metin bildiğiniz anlamda dramatik formda yazılmamış ki siz onu o biçimde sahneliyorsunuz. Öyle olmadıklarını göstermeye çalıştım. Onun için reji masasının ayrı bir çalışma yapması lazım. Perspektifli bir oyun olmadığını, batılı bir oyunu sahneler gibi sahneleyemeyeceğini kavraması lazım. Belki başka bir yerden, başka bir sahne fikriyle sahnelense muazzam bir şey ortaya çıkacak fakat o metin o rejiye hiç yakışmıyor dolayısıyla da biz ay ne kötü oyunmuş diye çıkıyoruz. Ben tembel bir rejinin pek çok şeyi mahvettiğini düşünüyorum. Oyun yazarlarını sınamıyoruz ki, sahnede onları gerçek değerleriyle göremiyoruz, mesele metni okumak değil ki yani mesela Murathan Mungan'ın Kağıt, Taş, Kumaş'ı yapılmadı.

14. Kurumunuzdan mezun olmuş bir dramatik yazarlık öğrencisinin temel ilkesi size göre ne olmalıdır?

Ben meselesi olması gerektiğini düşünüyorum. Çıkıyorsun ortaya ve ben bir oyun yazdım diyorsun, bir şey söyleyeceğim dünyaya diyorsun, o sözünün olması gerekiyor. Beni oraya çağırmış, kalkmış gelmişim, bana bir şey diyor olmak zorunda.

Görüşme 7: Erkek, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı

1. Dramatik yazarlık eğitiminde kullandığınız kaynaklar, referans aldığınız isimler nelerdir?

Öncelikle kısa bir tarihçe vermek lazım. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü içinde dramatik yazarlık-dramaturgi ana sanat dalı olarak varız biz. Hemen yanında sahne tasarımı hemen yanında da oyunculuk var. Üçünün ortak bir müfredatı var, %30-35 ortak, % 65-70'i birbirinden bağımsız. Her yıl her dala onar öğrenci alınır, bir sınıf ortak derslerde otuz kişiden oluşur, atölyelerse onar kişiliktir. Dramatik yazarlık-dramaturgi ana sanat dalı 39 yıldır eğitim veriyor, önümüzdeki yıl 40. Yıl olacak. Başladığı dönemde bir ya da iki yazar hocanın ağırlıklı olduğu ve yazarlık, yönetmenlik, dramaturgi iç içe girdiği ve eleştirinin, senaristliğin de öğretildiği, başlangıçta kendi kendine yol bulan bir dalmış. Suat Taşer, Macar estet Lajos Egri'den Piyes Yazma Sanatı'nı çevirmiş ve o temel kaynak olmaya başlamış. Bu eserde şöyle bir şey vardır, rasyonel, modernist, fikirden yola çıkarak öyküyü, kurguyu hesaplayan, yazarın akılcı önermesini kanıtlamaya çalıştığı, fazlasıyla pozitivist bir oyun yazma eylemidir yapılan. Ben öğrenci olarak böyle bir eğitim gördüm ama yıllar içinde şunu gördük ki yazarlığın bir de bağımsız bir tarafı var. Evet çalışma disiplini, yöntemi, bütün bunlar var ama aynı zamanda da hayatla bütünlenen, kendi üslubunu geliştiren, ustalarla bütünleşen bir süreci de var o yüzden yıllar içinde giderek bu eğitim biçim değiştirmeye başladı. Değişmeyen biçim ne? Temel yazarlık eğitiminin şunun üzerine kurulu olması gerektiğini düşünüyoruz, eğer klasik bir yazarlık eğitimi olarak düşünürsek bunu, burada sorun diyalektik ve dramatik çatışma arasında bir bağlantı bulmak çünkü gerçek yaşama referans gösteren dramatik tiyatro bir hikaye ise gerçek yaşam diyalektik çatışma üzerine kuruludur yani bireylerin yönelişleri, engeller ve buralarda, kırılma noktalarında oluşan hikayelerle ilişkilidir ve bu hikayeler sonuçta kırılma noktalarıyla oluşur. Sıradan, rutin içinde bir hikaye oluşmaz. O yüzden bu insana, insanlık durumuna dair hikayeler bizim konumuz. Normalde, yazının diğer alanlarından gelen yazar adayları için önce yapacağımız şey şudur, dramatik çatıyı, çatışmayı, diyalektiği öğretmek sonra bunu kısa oyun tekniğine uygulamak, sonra

uzun oyun yazmak, sonra senaryo, radyo oyunu falan çalışmak. Bu yazarlar para kazanmak için reklama da gittiğinden, farklı yazarlık alanlarında da çalıştığından reklam, iletişim, tanıtım yazarlığında da, işlevsel yazarlıkta da ellerinde bu yeti bulunsun diye o alanlarda da onları donatırız. Yıllar içinde şöyle oldu, başlangıçta biz birinci sınıfı çok kuramsal yapardık, sonra bu saçma oldu çünkü kuramsal olarak donattığınız kişi uygulamadan çok uzaklaşıyor, birkaç uygulama yapmış oluyor. Sonraları şunu yapmaya başladık, benim yöntemim bu daha çok, ontolojik olarak yazarın varlığını önemseyen bir temel eğitim yapıyorum. Ben hikaye anlatıcısıyım, benim anlattığım hikaye bir şeye değmeli, bir hikaye anlatıyoruz, anlatılacak bir hikaye olmalı. Hikaye, mesele ve yazarın kimliğini, yazarın ontolojik varlığını birinci sınıf eğitiminde merkeze koymaya başladık. Çatışmayı, açmazı, diyalektiği hala öğretiyoruz çünkü hikaye anlatıcımızın temel mantığı o, diyalektiği ve açmazı anlamadığı müddetçe hayatın içindeki tüm birimleri aynı oranda ciddiyetle yazmadığı sürece bir müsamere yazarı olabilir. O yüzden temelde öncelikle bu eğitimi veriyoruz. Daha sonra ikinci sınıfta kurgu, çatı, çatışma, düğüm, daha teknik bir sınıf olarak geçiyor. Üçüncü sınıf daha çok uzun oyun ağırlıklı geçiyor, dördüncü sınıf ise senaryo, radyo oyunu, reklam metni, çocuk oyunu gibi türlerle geçiyor. Destek derslerinde, dramaturgi araştırmaları, uygulamalarında daha çok güncelleme, zamana uyarlama, yerelleştirme gibi daha çok adaptasyonu temel alan işler yapmaya çalışıyoruz.

2. Dramatik yazarlık eğitimi veren kurumlara bakıldığında hep Aristoteles'in Poetika eseri temel alınıyor, referans alınıyor. Sizce bu neden kaynaklanıyor?

Her mesleğin, her işin bir orijini vardır. Bu işin, hikaye anlatma sanatının, dramatiğin orijini Aristoteles. Poetikada yazanları şu an uyguluyor muyuz? Bir temel doğru olarak hala ilişkimiz var onlarla ama o ilişkimiz şöyle, biz Antik dönemdeki insanlar gibi ona uyum sağlamıyoruz. Ama oradaki anlattığınız şey görünmeyecek kadar küçük, algılanmayacak kadar büyük olmamalı gibi şeyleri hala uyguluyoruz. Oradaki teknik şeylerin birçoğunu uygulamıyoruz artık çünkü görsel algı ve iletişim o 2500 yıl içinde müthiş gelişti. Bizim zihnimiz boşlukları tamamlıyor, çağdaş tiyatroda

başka başka şeyler var, görsellik bambaşka bir hal aldı. Hipokrat'ın yeminini tıp eğitiminde hala uyguluyoruz. Neden? Çünkü 1970lerden sonra kaynağa dönüş diye bir şey var, çağdaş edebiyatta da, tiyatroda da, Peter Brook'un da öncüsü olduğu bir şey oldu. Orijini neydi? 1900lerin başında da bu oldu. 20. Yy. başındaki şey, akılcılığın sanatı rasyonalize ettiği, pozitivistleştirdiği, bilimselleştirdiği bir duruma tepki olarak Nietzche yine geriye dönelim, Dionysosçu ruhu arayalım demişti. Bizim için de mesleğin ya da işin, uğraşın ana kaynağı çok önemli, Aristoteles o açıdan önemli ya da Stanislavski için çok saçma şeyler söyleniyor ama ben katılmıyorum. Stanislavski bence kutsal bir kitap da değil ama bahsedilen boyutta değersiz bir şey de değil. O yüzden orada bir sıkıntı var. Ama çok basit doğrular var. O içten dışa oyunculuğu, görsel kütüphaneyi getiriyor, duygu belleğini getiriyor. Baktığınızda getirdiği şeyler çok değerli, diğerinden öğrenmek, benzeş duygulardan öğrenmek, bunlar çok değerli şeyler.

3. Öğrencilere verilen uygulama ödevlerinde farklı tür yazım denemeleri yapılıyor mu? Mesela bu hafta absürt oyun yazma haftaya epik oyun yazma ödevi gibi ödevler veriliyor mu?

Yok, olmaz, zaten ben onların tür olduğuna inanmıyorum, onlar bence birer anlayış. Ben biçim beklentisi olan hiçbir ödev vermem. Biz sadece şunu yapıyoruz. Mesela birlerle en son şunu yaptık, geceyi konu alan bir ödev yaptık onun için de Cehenneme Övgü kitabından Geceye Övgü denemesini kullandık. Merkezde gece var, kışkırtıcı unsur olarak geceyi kullandık; gece geçebilir, gece oyun kişisi olabilir, mitolojik bir unsur olabilir, sonundan başlayabilir. Benim için bir hikaye taşıması, o hikayenin sahnede yaşam alanı bulması önemli. Ben hep basit bir sorudan yola çıkıyorum bir şey yazarken: Bak şuradan geçerken başıma acayip bir olay geldi der gibi o oyunu anlatamıyorsam o oyun yoktur. İddiasız bir oyun olamaz, o hikaye biricik olmalıdır, yegane olmalıdır ve varlığı tartışılmaz olmalıdır. Farklı bir türde oyun getirdi onu kendi içindeki kurallara göre değerlendiririm. Kendi doğrusunu kendi getirir o metin zaten. Benim bir şablonum olması gerekmez. Onun yapmak istediği şeye göre eleştiririz, bak şunu yapmaya çalışmışsın ama bu eksik, bunu şununla değiştirsen daha iyi olurdu deriz. Benim kafamda onun yazacağı oyunun

iyisi yok ki. Onun yazdığı oyuna göre değerlendiriyoruz, birde bile yaptığımız bu, asla bir şey dikte etmeye çalışmıyoruz. Bizim bir fikrimiz yok. Fikrimiz şu, o neyi tartışmak istemiş oyununda? Mesela bir kalenderi derviş yazmış, onlar mezarlıkta yaşar, dönüşü yok, zaten geleceğiz mezarlığa, onun dışına çıkmayalım diye. Bu bir hayat tezi… Tez mi tez, biz bunu tartışabilir miyiz tartışırız. Aynı şeyi Camus de söylemiyor mu? Varoluşçuluğu ya da absürtü şöyle tarif ediyor: bacaklarını açmış bir kadın doğum yapıyor ve mezar doğuruyor. Hayat o kadardır, mezara doğru geçen yol kadardır diyor. Bu kalenderi dervişteki de aynı şey değil mi? Ben bir oyun yazıyorum ve mezarlık dışında yaşamak ahmakçadır diyorum. Diğerleri de diyor ki bütün hayatı mezarlık gibi de yaşayabilirsin, çeşitlendirerek yaşıyoruz biz mezarlığı aslında diyor diğeri de. Bizim amacımız bir açmazı yazmak. Çünkü hayat açmazların diyalektik çatışmasından oluşuyor; bir enerji orada doğuyor, biz de bunun üzerinde daha çok duruyoruz. Diyalektiği, açmazı içermeyen bir hikayede biri kalkacak, oturacak, uyuyacak. Seyredilir de olabilir, bana diyorsun ki bir oyun yazacağım, bir adam bir bankta sürekli oturup kalkacak, yazabilirsin, perdeyi de açabilirsin, kendi tiyatronda yapabilirsin. Eğitimde bizim kalıplarımız yok, 20 yıl önce olabilirdi çünkü şu an dünya bir füzyon çağında yaşıyor, her şey her şey içinde. Asıl olan bana bir buçuk iki saat dinleyebileceğim bir hikaye anlatıyor musun? Biçimiyle içeriğiyle yegane bir hikaye mi anlatıyorsun? Benim baktığım bu.

4. Farklı türlere yönelik ödevler verilip denemeler yapılsa sizin için bir faydası olmaz mı?

Ben epiği, absürtü tür olarak görmüyorum zaten. Şunu yapıyoruz bazen, çoğaltma temrinleri yapıyoruz. Mesela çok basit bir sahne, adam geliyor musun? dedi, kadın boş… Diyorum ki kadına replik yazın, alta hikayesini yazın. Mesela kadın "Gelebileceğimi mi düşünüyorsun bütün bu olanlardan sonra?" dedi, alta da hikayesini yazdı. Replik hikayeyi ne kadar taşıyor temrini bu. Bunlar parça temrinler. Öğrenci de ne yapıyor, otuz kırk tane yazıyor ondan. "Sen git." yazıyor, o başka bir anlam. Repliğin hikayeyi ne kadar taşıdığına bakıyorum elbette bir replik bazında. Birde bile çok özgür bırakıyoruz.

5. Öğrenci ders ya da sınav kapsamında yazdığı metni getirdiğinde onu nasıl değerlendiriyorsunuz? Neye göre başarılı ya da başarısız buluyor, not veriyorsunuz? Kabaca nelere bakıyorsunuz?

Birkaç yıldır çalışmalara değil sürece not veriyorum. Süreçte şuna bakıyorum: Kendi içinde dramatik meselesini çözdü mü, yazdığı çalışmalar özgün mü, yeni hikaye buluyor mu, hikayeyi tiyatro diliyle ifade etmeye başladı mı? Benim için bunlar önemli. Bunları becerebiliyorsa elli altmış geçme notudur, onun üstündeyse çok yaratıcı şeyler yapıyordur, teknik anlamda çok ustalaşmıştır. Atölyenin, sınıfın birbirine göre bir çan eğrisi, bir dengesi oluyor zaten buna göre. Çalışmalara uzun süredir birebir hiç not vermedim. Zaten herkes o çalışmanın en iyisinin kim olduğunu biliyor, diyor zaten. Öyle iyi tartışıyoruz ki onu hepsi biliyor. Çok iyi ödev vermiş bu ödevle hepimizi geçti diyor.

6. Türkiye'de eğitim veren bu bölümlerin adının "dramatik" yazarlık olmasının nedeni ne sizce? Dramatikle kastedilen, vurgulanan ne olabilir?

Dramayla ilgili anlamında, canlandırılabilir türleri ifade ediyor. Canlandırma yazarlığı kastediliyor. Bunun içinde tiyatro, sinema, televizyon var. Sadece yazarlık olsa romanı, öyküyü kapsar, biz öyle bir şey yapmıyoruz.

7. Bu bölümün adının dramatik yazarlık olması da eğitimde ağırlıklı olanın dramatik kurgu olmasına neden olmuş olabilir mi?

Zaten dramatik meselesi sinema, televizyon, tiyatroda izlediğimiz tüm hikayelerin omurgası. Onu öğrenmezse bir yazar bir şey yapamaz. Ama biz dramatik açıdan mükemmel, iyi kurgulu oyun yazmış demiyoruz. Absürtü, epiği tür olara kabul etmiyorum derken onlar bir hayat felsefesinin sonucu olduğu için anlayış diyorum. Absürdist olmayan adam absürt oyun yazarsa tuhaf olur. Hayata öyle bakmıyorsa, daha rasyonalist bakıyorsa absürt yazamaz. İletişimin olmadığı bir oyun yazdım dersen o ayrı konu ama absürt başka bir şey. Marksist bir oyunu Marksist olmayan biri nasıl yazsın ki? Onun gibi… Ben şöyle bir sınıflama yapıyorum: gerçekçi hayata referans yapan dramatik oyunları ayrı bir tarafa koyuyorum, absürtle epiği kardeş koyuyorum. Karşı gerçekçi olarak değil de oyunsu olanlar olarak; onlar gerçek

yaşama referans göstermeyen, biri sınıfsal ilişkilerin temsili öteki de sahne üstü bir oyunsuluğun temsili olarak ikisi de dramatik oyunlarda olduğu gibi bir gerçek yaşama referans vermiyor. Bir felsefenin tezahürü onlar.

8. Sahnede kanlı canlı önünde duran, Türkçe konuşmasına rağmen Juliet'i oynayan bir oyun kişisiyle seyirci gerçekten özdeşleşebiliyor mu? Sahnenin fiziksel olanakları çerçevesinde onu Juliet olarak Nina olarak kabul etmek kolay mı? Gerçekçilik, yanılsama mümkün mü?

Bu seyirciye çok bağlı, seyircinin eğitimiyle, görsel algısıyla çok ilgili bir şey… Anadolu'ya gidin bir oyun oynarken "Kızım çık çık geliyor. Kesecek seni." diye yön veriyorlar. O kadar içine giriyorlar. Çocuk oyunlarında çocuk seyircinin de oyunun içine girdiğini görürsünüz. Tiyatro seyircisi değilse, hikayeyle iç içe girer, dışarıdan bakamaz. Seyirci meslektense çok içeriden bakamaz.

9. Peki seyirci olarak siz sahnedeki karakterle özdeşlik kurabiliyor musunuz? O etkiyi alabiliyor musunuz?

İzleyemiyorum, kendimi bıraktığım anlar oluyor ama beş dakika sonra replik kaçırdı, sofitadan ip göründü oluyor. Sinemada da oluyor ama orada bir gerçeklik var, çok daha avantajlı.

10. Ödenekli tiyatroların geçmişten bugüne repertuarlarına bakıldığında ağırlıklı olarak sahnelenen oyunların klasik oyunlar ya da gerçekçi metinler olduğu görülüyor. Yeni arayışlar sınırlı kaldığı ve özel tiyatrolar tarafından yapıldığı görülüyor. Sizce bu neden kaynaklanıyor?

İki kurumun hedef kitlesi, tiyatro seyircisi çok farklı, misyonları da çok farklı… Bir özel tiyatro kurduğunda bu hikayeyi ben böyle anlatıyorum deme lüksünüz var. Ödenekli ve Van'da tiyatro yapıyorsan ben bunu bu çocuklara anlatmalıyım diye düşünüyorsun, bir Küçük Kara Balık oynayayım bu çocuklara diyorsun. Tamamen biçimin değişiyor, ödenekli kurumsan eğer bir Shakespeare göstermeliyim bunlara diyorsun. Ankara'da Türk mitolojisine dair bir klasik, bir Kurban oynamalıyız diyorsun. Hedef kitle ve repertuarı yapan kurumun misyonu önemli. Devlet

Tiyatrosu yönetmeliğinde bu misyon yazar zaten. Orada diyor ki; yerli ve yabancı klasikleri sahnelemek, dili korumak, toplumda düzgün Türkçeyi yerleştirmek… Orada belirlemiş zaten. O misyona uygun hareket edip o misyon için yapıyor. Bir Shakespeare göstermeliyim ben, Turan Oflazoğlu, Güngör Dilmen, Elif Ana, köy gerçekçiliğini anlatan oyun göstermeliyim diye bakıyorlar. Elbette ki değişmeli. Bana kalırsa repertuar böyle yapılmaz. Repertuar şudur: meselen neyse o sene, dünyanın, ülkenin meselesi neyse repertuar odur. Bir güncel bir geniş repertuar vardır. Geniş repertuar şudur, insanın dünyadaki var oluşunun saçmalığı bir geniş repertuar sorunudur ama madenci ölümleri güncel repertuar sorunudur. Güncel repertuarı çok önemsemiyoruz biz.

11. Öğrencinin oyununda dille ilgili sorunlarla karşılaşıyor musunuz? Öğrenci diyalog yazmakta zorlandığında, çeviri kokan bir dille yazdığında, kitabi cümleler kurdurduğunda bu sorunu aşması için derslerde onu nasıl yönlendiriyorsunuz?

Gözlem ve yaşantı arasındaki farktan kaynaklanıyor. Biz hep gözlemi öneriyoruz oysa oyun yazarlığı yaşantı meselesi. Yaşanmışlık çok daha belirleyici, eğer eli yağlı adamın elini sana şöyle uzattığını görmemişsen onu yaşayamaz, bir metinden öğrenemezsin. Ben mekan veriyorum, karakter portreleri veriyorum. Karakter yazıyoruz, mekana gidiyoruz. Mesleklere gidiyoruz, kentle ilgili mekanlara götürüyoruz, Hisarönü'nü bilmiyorsa oraya git sabahtan akşama kadar otur diyoruz. Oradan karakterler galerisi gibi geçiyor bir dünya insan. Ya da bir hafta kumarhaneye git, bir hafta geneleve git diyoruz. Bilmiyor ki, dili yakalayamama meselesi Can Kozanoğlu'nun dediği yeni hayat ile ilgili bir şey. Yeni Hayat diye bir kitabı var, yeni şehir notları. Yeni hayat dediğimiz şey steril sitelerden steril işyerleri ve otobanlardan geçiyor, burada hayat yok ki. Ben 2000li yılların kuşağına servis kuşağı diyordum. Hayat servis penceresinden bakıyorlar o yüzden metinler de yaşamıyor. Hayatın içinde biraz daha hemhal olduğunda o durum biraz değişiyor.

12. Kurumunuzdan mezun olmuş bir dramatik yazarlık öğrencisinin temel ilkesi size göre ne olmalıdır?

Kaç yazar çıkar sizden diyenlere biz kaç tane gelirse o kadar çıkar diyoruz. Kaç tanesi yazar olarak girmişse o kadar çıkar. Bizim yapabileceğimiz sadece yönlendirmek…

ÖZGEÇMİŞ

İlk ve orta öğrenimini İstanbul'da tamamladıktan sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne girdim. Aynı zamanda İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nde çift ana dal yaptım.

2008 yılında lisans öğrenimini bitirdikten sonra İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Ana Bilim Dalı'nda yüksek lisansa başladım. 2011 yılında "Geleneksel Tiyatromuzun Çağdaşlaştırılma Biçimlerine Feminist Eleştirel Yaklaşım" başlıklı tez çalışmasıyla yüksek lisansımı tamamladım. Aynı yıl İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Ana Bilim Dalı'nda doktora eğitimine başladım.

Bu süreçte pek çok makale yazdım, akademik çalışmalar yaptım. 2009'dan bu yana Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktayım…